









MÜNCHENER
BEITRÄGE ZUR ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.
HERAUSGEGEBEN VON
H. BREYMANN UND J. SCHICK.
XLV. HEFT.



# LORD BYRONS EINFLUSS AUF DIE ITALIENISCHE LITERATUR.

VON

DR. MAX SIMHART.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1909.

Die in zwanglosen Heften erscheinenden

Münchener

# Beiträge zur romanischen und englischen Philologie

sind bestimmt zur Aufnahme von literarhistorischen, grammatischen oder pädagogisch-didaktischen Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen oder der englischen Philologie.

1. Heft: Die Quellen der fünf ersten Chester Plays. Von Dr. Heinrich Ungemach. Mk. 4.50.
2. Heft: Quellen, Vorbilder, Stoffe zu Shelley's poetischen Werken. 1. Alastor. 2. Epipsychidion. 3. Adonais. 4. Hellas. Von Dr Richard Ackermann. Mk. 1.50.
3. Heft: Über den figürlichen Gebrauch der Zahlen im Altfranzösischen. Von Dr. A. Rauschmaier. Mk. 2.70.
4. Heft: Merope im italienischen und französischen Drama. Von Dr. Gottfried Hartmann. Mk. 2.—.
5. Heft: Die Sprache Philippes de Beaumanoir in seinen poetischen Werken, eine Lautuntersuchung. Von Dr. A. C. Albert. Mk. 1.50.
6. Heft: Scarron's Jodelet Duelliste und seine spanischen Quellen. Ein Beitrag zur Geschichte des spanischen Einflusses auf die französische Literatur von Dr. Robert Peters. Mk. 2.—.
7. Heft: John Lyly and Euphuism by Clarence G. Child, M. A. Mk. 2.40.
8. Heft: Die suffixhaltigen romanischen Flurnamen Graubündens. I. Teil: Liquiden-Suffixe. Von Dr. August Kübler. Mk. 2.80.
9. Heft: Methodism in the Light of the English Literature of the Last Century. By Dr. J. Albert Swallow. Mk. 3.—.
10. Heft: Die poetischen Theorien der Plejade nach Ronsard und Dubellay. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissancepoetik in Frankreich. Von Dr. A. Rosenbauer. Mk. 3.50.
11. Heft: Quellen-Studien zu den Dramen Ben Jonson's, John Marston's und Beaumont's und Fletcher's. Von Emil Koeppel. Mk. 3.60.
12. Heft: Der Chor in den wichtigsten Tragödien der französischen Renaissance von Dr. Fr. Klein. Mk. 2.80.
13. Heft: Der Miles gloriosus in der französischen Komödie von Beginn der Renaissance bis zu Molière. Von Dr. O. Fest. Mk. 2.80.
14. Heft: Die suffixhaltigen romanischen Flurnamen Graubündens. II. Teil: Die übrigen Suffixe. Von Dr. August Kübler. Mk. 1.—.
15. Heft: Beiträge zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien von Dr. J. Ebner. Mk. 3.60.
16. Heft: Ben Jonsons Poetik und seine Beziehungen zu Horaz von Dr. Hugo Reinsch. Mk. 3.—.
17. Heft: Robert Burns Beziehungen zur Literatur. Von Dr. Heinrich Molenaar. Mk. 3.60.
18. Heft: Pierre Corneille auf der englischen Bühne und in der englischen Übersetzungs-Literatur des 17. Jahrhunderts. Von Dr. Alfred Mulert. Mk. 1.80.
19. Heft: Lydgate's Horse, Goose and Sheep. Mit Einleitung und Anmerkungen. Hrsg. von Dr. M. Degenhart. Mk. 3.25.

*Fortsetzung auf der 3. Umschlagseite.*



# MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

# ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

---

XLV.

## LORD BYRONS EINFLUSS AUF DIE ITALIENISCHE LITERATUR.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1909.



# LORD BYRONS

# EINFLUSS AUF DIE ITALIENISCHE LITERATUR.

VON

DR. MAX SIMHART.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1909.





Meiner lieben Mutter,

Dem Andenken meines Vaters.

# Inhalt.

# Vorwort.

Vorliegende Arbeit, auf Anregung von Herrn Professor Dr. Schick entstanden, stellt sich die Aufgabe, Byron's Einfluß auf die italienische Literatur eingehender zu untersuchen und darzulegen. Das Thema und der Versuch es zu lösen, sind nicht mehr ganz neu. Weddigen in seinem bekannten Buche: Lord Byron's Einfluß auf die europäischen Literaturen der Neuzeit. Hannover 1884 (2. Aufl. 1901 ohne wesentliche Änderungen) legt die große Bedeutung des englischen Dichters für die Entwicklung des gesamten europäischen Schrifttums fest. Freilich läßt die Arbeit tiefe und eindringliche Beobachtung nur zu sehr vermissen, ein Mangel, der wohl durch die Fülle des Stoffes bedingt war. Und gerade am wenigsten gelungen erscheint der Abschnitt über die italienische Literatur, der denn auch im *Giornale storico della letteratura italiana* 1884, III, p. 464 folgende scharfe Kritik erfahren mußte: "*Il capitolo riguardante la letteratura italiana quantunque abbastanza esteso è certo dei più infelici in questo infelicissimo libro.*"

In den Vordergrund seiner Betrachtungen stellt Weddigen Foscolo, Manzoni und Leopardi. Des ersteren Poesie trägt ja zweifellos weltschmerzliches Gepräge; aber als Nachahmer Byron's ist er schwerlich zu bezeichnen, und auch die von Weddigen zitierten „Parallelstellen“ wirken nichts weniger als überzeugend. Foscolo hatte die Höhe seines Schaffens bereits überschritten, als die italienische Literatur unter den Bann des englischen Dichters kam. Die Spuren seiner



düsteren Weltanschauung führen weit eher auf Ossian, Young[1]), Gray (*"I sepolcri"*), Goethe (*"Ultime lettere di Jacopo Ortis"*) zurück. Höchstens kann er als eine der bedeutendsten literarischen Erscheinungen an der Wende des 18. Jahrhunderts in eine Parallele mit Byron gestellt werden, wie es Nencioni, *Le poesie di Ugo Foscolo. Fanfulla della Domenica* 1882, 22 versucht hat.

Für Manzoni wurde die Frage entschieden durch Bellezza, der in seinen *Note manzoniane II: Il Byron e il Manzoni*, in: *Giorn. stor. d. lett. it.* 1897. XXX, p. 124 ff. zu dem Resultat gelangt *"che è la maggiore ingiustizia che gli si possa usare il rappresentarlo come seguace del Byron"*.

Anders liegt die Sache bei Leopardi, dessen Dichtung mit der Byron's nicht nur verwandt, sondern von ihr auch bis zu einem gewissen Grade beeinflußt erscheint, was Monti in dem Kapitel *"G. Leopardi e Giorgio Byron"*, p. 41—129 seines Buches: *Studi critici*, Firenze. 1887 bewiesen hat. Er entwickelt zuerst die Berührungspunkte, die sich bei einem Vergleiche beider Dichter in bezug auf äußere Lebensumstände und Charakterbildung ergeben, und unterzieht dann besonders Leopardi's längere Gedichte *"La sera del dì di festa"*, *"Il sogno"*, *"Consalvo"*, den er als ein „Echo des Corsaren" bezeichnet, einer genaueren Betrachtung in ihrem Verhältnis zu Byron's Poesie. Was in der *"Ginestra"* dem Ideenkreis des großen Engländers entnommen ist, erörtert Cesareo in den *Nuove ricerche su la vita e le opere di Giacomo Leopardi.* Torino. 1893. p. 105 ff.

Byron's Einwirkung auf die europäischen Literaturen beleuchtet auch Chiarini in einem längeren Aufsatz: *Lord Byron nella politica e nella letteratura della prima metà del secolo*, in: *N. Antol.* 1891, CXVIII, fasc. 13 u. 14. Die wenigen Seiten, die darin der italienischen Literatur gewidmet sind, beschäftigen sich vornehmlich mit Guerrazzi, als dem Hauptvertreter der Byron'schen Schule in Italien, ohne aber auf Einzelheiten einzugehen.

---

[1]) Über Young's Einfluß auf die italienische Literatur und speziell auf Foscolo cf. Thomas, W., *Le poète Edward Young. Paris. 1901. 8°.* p. 552—573.

Mehr bietet Muoni's Schrift: *La fama del Byron e il byronismo in Italia.* Milano 1903. Hält auch der Inhalt nicht ganz, was der Titel verspricht, so diente sie mir doch als schätzenswerte Grundlage. Muoni beschränkt sich in der Hauptsache auf die Wiedergabe von Äußerungen bekannter Literarhistoriker betreffend den Einfluß Byron's auf italienische Dichter, besonders Tetaldi Fores, Guerrazzi, Prati. Außerdem werden die Urteile bedeutender Literaten, Mazzini, Giordani, Carducci u. a. über Byron angeführt, die Abschnitt I vorliegender Arbeit zu ergänzen sucht. Diese selbst ist bestrebt, ein einigermaßen vollständiges und detailliertes Bild zu geben von der Wirkung, die Byron auf die italienische Literatur ausgeübt hat. Bezüglich einzelner, meist nur ganz unbedeutender Dichtungen, die mir trotz aller Bemühungen nicht erreichbar waren, ist es allerdings bei dem frommen Wunsche geblieben.

Es sei mir gestattet, an dieser Stelle Herrn Professor Dr. Schick, der mich bei Abfassung und Korrektur der Arbeit mit Rat und Tat unterstützte, sowie Herrn Geh. Hofrat Professor Dr. Breymann für die gütige Durchsicht der Korrekturen den aufrichtigsten Dank auszusprechen. Mein Dank gebührt auch der Biblioteca Nazionale und Biblioteca Marucelliana in Florenz für ihr weitgehendes Entgegenkommen.

# Benützte Literatur.

Ackermann, R.: Lord Byron. Heidelberg. 1901. 8⁰.

Ambrosoli, Fr.: Scritti letterari editi ed inediti. Firenze. 1871—72. 2 Bde. 8⁰.

D'Ancona, A. e Bacci, O.: Manuale della letteratura italiana. Nuova edizione interamente rifatta. Firenze. 1904. 5 Bde. 8⁰.

Bellezza, P.: Note manzoniane, in: Giorn. stor. d. lett. it. 1897, XXX. p. 108—124.

Betz, L. P.: La littérature comparée. Essai bibliographique. Straßburg. 2. Aufl. 1904. 8⁰.

Borgese, G. A.: Storia della critica romantica in Italia. Napoli. 1905. 4⁰.

Bosio, F.: Biografia e rivista critica delle opere di F. D. Guerrazzi. Milano. 1869. 8⁰.

Brandes, Gg.: Der Naturalismus in England. (Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts. 4. Bd.) Berlin. 1876. 8⁰.

Camerini, E.: Nuovi profili letterari. Milano. 1875—76. 4 Bde. 8⁰.

Cantù, C.: Lord Byron. Discorsi ai Signori socii dell' Ateneo di Bergamo. Milano. 1833. 8⁰.

Cesareo, G. A.: Nuove ricerche sulla vita e le opere di G. Leopardi. Torino. 1893. 8⁰.

Chiarini, G.: Lord Byron nella politica e nella letteratura della prima metà del secolo, in: N. Antol. 1891, CXVIII, fasc. XIII, p. 103—124 und fasc. XIV, p. 245—264.



Costetti, G.: Il teatro italiano nel 1800. Rocca S. Casciano, 1900. 8°.

Donner, J. O. E.: Lord Byron's Weltanschauung, in: Acta Societatis Scientiarum Fennicae. 1897, XXII. 4°.

Elze, K.: Lord Byron. Straßburg. 3. Aufl. 1886. 4°.

Gervinus, G. G.: Geschichte des 19. Jahrhunderts seit den Wiener Verträgen. Leipzig. 1855—1866. 8 Bde. 8°.

Gioberti, V.: Pensieri e giudizi sulla letteratura italiana e straniera. Firenze. 1856. 8°.

Giordani, P.: Opere. Milano. 1854—55. 13 Bde. 8°.

Gottschall, R.: Byron und die Gegenwart, in: Unsere Zeit 1866, II, 2. p. 481—511.

Gubernatis, A. de: Dizionario biografico degli scrittori contemporanei. Firenze. 1880. 2 Bde. 4°.

— —: Giovanni Prati. Torino. 1861. (I contemporanei Italiani Nr. 34.) 8°.

— —: Ricordi biografici. Firenze. 1873. 8°.

Klein, J. L.: Geschichte des Dramas. Leipzig. 1865—76. 13 Bde. 8°.

Körting, G.: Grundriß der Geschichte der englischen Literatur. 4. Aufl. Münster i. W. 1905. 8°.

Kraeger, Hch.: Der Byron'sche Heldentypus. München. 1898. 8°.

Marradi, G.: F. D. Guerrazzi. Livorno. 1904. 8°.

Mazzini, G.: Scritti editi e inediti. Milano. 1861—1877. 9 Bde. 8°.

— —: Scritti letterari d'un Italiano vivente. Lugano. 1847. 3 Bde.

Mazzoni, G.: L'ottocento. (Storia letteraria d'Italia scritta da una società di professori. 9. Bd.) Milano. 1904. 4°.

Mengin, U.: L'Italie des romantiques. Paris. 1902. 8°.

Mestica, G.: Manuale della letteratura italiana nel secolo XIX. Firenze. 1882—87. 2 Bde. 8°.

Monti, G.: Studi critici. Livorno. 1887. 8°.

Mordani, F.: Prose. Bologna. 1847. 8°.

Muoni, G.: La fama del Byron e il byronismo in Italia Milano. 1903. 8°.

Muret, M.: La littérature italienne d'aujourd'hui. Paris. 1906. 8⁰.
Nani-Mocenigo, F.: Della letteratura veneziana del secolo XIX. sec. ed. Venezia. 1901 8⁰.
Nencioni, E.: Le poesie di Ugo Foscolo, in: Fahf. d. Dom. 1882. Nr. 28.
Passano, G.: I novellieri italiani in versi indicati e descritti. Bologna. 1868. 8⁰.
Pera, F.: Ricordi e biografie livornesi. Livorno. 1867. 8⁰.
Prina, B.: Scritti biografici (G. Berchet). Milano. 1880. 8⁰.
Rinieri, I.: Della vita e delle opere di Silvio Pellico. Torino. 1899. 2 Bde. 8⁰.
Romanin, S.: Lezioni di storia veneta. Firenze. 1875. 2 Bde. 8⁰.
Rosmini-Serbati, A.: Opere. Napoli. 1842—45. 14 Bde.
Saggio sulla storia letteraria italiana nei primi 25 anni del secolo XIX. Opera di A. L. Milano. 1831. 8⁰.
Sanctis, Fr. de: La letteratura italiana nel secolo XIX. Napoli. 1898. 8⁰.
— —: Saggi critici. Napoli. 1869. 8⁰.
Sanuto, M.: Le vite de' duchi di Venezia. (Muratori. Rerum Italicarum scriptores. 22. Bd.) Mediolani. 1733. 2⁰.
Sartorio, G.: L. Carrer. Roma. 1900. 8⁰.
Sauer, K. M.: Geschichte der italienischen Literatur. Leipzig. 1883. 8⁰.
Scherr, J.: Illustrierte Geschichte der Weltliteratur. 9. Aufl. Stuttgart. 1896. 8⁰.
Soranzo, G.: Bibliografia veneziana. In aggiunta e continuazione del saggio di E. A. Cicogna. Venezia. 1885. 4⁰.
Stendhal: Œuvres complètes. Paris. 1854. 10 Bde. 8⁰.
Tommaseo, N.: Dizionario estetico. Milano. 1852—53. 4⁰.
Torelli, G.: Paesaggi e profili. Firenze. 1861. 8⁰.
Vannucci, A.: Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini. Firenze. 1866. 2 Bde. 8⁰.
Verona, A.: Giovanni Berchet. Firenze. 1862. 8⁰. (I contemporanei Italiani. Nr. 45.)
Weddigen, O.: Lord Byron's Einfluß auf die europäischen Literaturen der Neuzeit. 2. Aufl. Wald. 1901. 8⁰.

Wiese, B. und Pèrcopo, E.: Geschichte der italienischen Literatur. Leipzig u. Wien. 1899. 4⁰.
Zanella, G.: Paralleli letterari. Studi. Verona. 1885. 8⁰.

Nur gelegentlich erwähnte Werke wurden jeweils angemerkt.

## Texte.

Baldacchini, S.: Claudio Vannini o l'artista, in: Parnaso italiano. Poeti contemporanei maggiori e minori. Parigi. 1843. 8⁰.
Bandello, M.: La prima — quarta parte delle novelle. Londra. 1791—93. 9 Bde. 8⁰.
Benzone, V.: Nella. Poema. Venezia. 1820. 8⁰.
Berchet, G.: Opere edite e postume. Milano. 1863. 8⁰.
Bini, C.: Scritti editi e postumi. Lugano. 1849. 8⁰.
Bisazza, F.: A Byron. Byron moribondo, in: Antologia poetica siciliana del secolo XIX con proemio e note di Fr. Guardione. Palermo. 1885. 8⁰.
Byron, Lord: Works. London. 1898—1904. 12 Bde. 8⁰.
Carrer, L.: Poesie. Firenze. 1854. 8⁰.
Casella, G.: Opere edite e postume. Firenze. 1884. 2 Bde. 8⁰.
Dall' Ongaro, Fr.: Opere complete. Torino. 1846—47. 3 Bde. 8⁰.
Delavigne, C.: Œuvres complètes. Bruxelles. 1838. 4⁰.
Giusti, G.: Poesie. Firenze. 1860—61. 2 Bde. 8⁰.
Guerrazzi, Fr. D.: La battaglia di Benevento. Storia del secolo XIII. Genova. 1841. 4⁰.
— —: Il buco nel muro. Milano. 1863. 8⁰.
— —: Scritti. Firenze. 1847. 8⁰.
Marenco, C.: Tragedie. Torino. 1837—44. 4 Bde. 8⁰.
Mauro, D.: Errico. Poemetto in V canti. Napoli. sec. ed. 1869. 8⁰.
Milli, G.: Poesie. Firenze. 1862. 2 Bde. 8⁰.
Niccolini, G. B.: Opere edite e inedite. Raccolte e publicate da Corrado Gargiolli. Milano. 1862—71. 8 Bde. 8⁰.
Nicolini, G.: Opere edite e inedite. Nuovamente ordinate dal prof. Daniele Pallaveri. Firenze. 1860—61. 2 Bde. 8⁰.

Padula, V.: Il Valentino e l'orco. Con introduzione e note del prof. Alb. de Luca. Cosenza. 1905. 8⁰.
Pindemonte, I.: Antonio Foscarini e Teresa Contarini, in: Antologia romantica. Raccolta per opera di F. D. Guerrazzi. Livorno. 1830. 4⁰.
Prati, G.: Ariberto. Poema. Torino. 1860. 8⁰.
— —: Armando. Firenze. 1868. 8⁰.
— —: Opere edite e inedite. Milano. 1862—65. 5 Bde. 8⁰.
— —: Rodolfo. Poema in quattro canti. Torino. 1853. 8⁰.
Pullè, G.: I Foscari. Verona. 1842. 8⁰.
— —: Marino Faliero. Dramma. Verona. 1840. 8⁰.
Romani, F.: Parisina. A serious Opera in three acts. The Music by Donizetti. London. s. a. 8.
Somma, A.: Parisina. Tragedia. Venezia. 1835. 8⁰.
Southey, R.: Poetical Works. London. 1844. 8⁰.
Tetaldi Fores, C.: Jacopo Foscari, in: Antologia romantica raccolta per opera di F. D. Guerrazzi. Livorno. 1830. 4⁰.
— —: Narcisa. Romanzo in quattro canti. Milano. 1818. 8⁰.
Tumiati, D.: Parisina, in: N. Antol. 1901, CLXXIX, fasc. 713.
Turrisi-Colonna, G.: Poesie. Precedute da un discorso e da una notizia sulle varie edizioni di Francesco Guardione. Palermo. 1886. 8⁰.
Uberti, G.: Poesie edite e inedite. Milano. 1871. 8⁰.
Virgilii, P. de: Opere scelte, edite e inedite. Napoli. 1871. 2 Bde. 4⁰.
Vollo, B.: La Grecia e Byron. Canto quinto. Venezia. 1854. 4⁰.
Young, E.: The Complaint or Night-Thoughts on Life, Death and Immortality. London. 1773. 8⁰.
Zauli-Sajani, T.: Marino Faliero. Bastia. 1828. 8⁰.

# Einleitung.

> "Venerata è nel mondo la memoria di Byron, perchè la riverenza del Genio è la più santa delle umane religioni; ma gli Italiani presenti e futuri hanno un debito d'amore a quel grande, che non vorranno negare, finchè duri in essi fiato di magnanimi sensi." C. Bini. "Lord Byron."

Stärker als in anderen Literaturen war das "*Ottocento*" Italiens von fremden Elementen durchsetzt. Schon seiner geographischen Lage nach war dieses Land von jeher geistigen wie politischen Strömungen aus der Fremde in erhöhtem Maße unterworfen. Für das neunzehnte Jahrhundert aber gewann der Umstand noch besondere Bedeutung, daß führende Geister wie De Staël, Lamartine, De Musset, Shelley, Keats, Byron nach Italien pilgerten, daß ihre Ankunft dort zudem in eine Zeit fällt, wo es der italienischen Literatur zwar nicht an Dichtern, wohl aber an ausgesprochenen Individualitäten gebrach. So konnte es nicht ausbleiben, daß diese Herolde neuer Ideen bald im Vordergrund des literarischen Interesses standen, daß man sich mit ihren poetischen Erzeugnissen eingehend beschäftigte und sie als vorbildlich anerkannte. Ein Überwiegen des englischen Einflusses macht sich trotz oder vielleicht auch wegen des Gegensatzes zwischen germanischem und romanischem Geiste bald geltend. Abgesehen von Ossian, Shakspere und Scott, die ja wie überall so auch in Italien die Keime bildeten, aus denen der Romantizismus sprossen sollte, sind die Fäden, die sich von italienischen zu englischen

Dichtern spinnen, gerade in jener Epoche zahlreich: "*Tommaso Gray e Ugo Foscolo, Ippolito Pindemonte e gl' Inglesi, Percy Bysshe Shelley e Giacomo Leopardi*" sind interessante, wenn auch nicht die einzigen Parallelen, wie sie z. B. Zanella aufgestellt hat.[1]

Einer aber war ausersehen, den Ruhm aller anderen zu verdunkeln: Lord Byron. Er mußte ja von vornherein die Sympathien für sich haben, nahm doch Italien in seinen Dichtungen den breitesten Raum ein. "*Childe Harold*" Canto IV ist eine lyrische Apostrophe des gottbegnadeten Landes, die an Schönheit nicht ihresgleichen in der italienischen Literatur selbst hat, "*Ode on Venice*" ein flammender Protest gegen den Verfall und die Unfreiheit der Lagunenstadt, "*Marino Faliero*" und "*The Two Foscari*" entrollen farbenprächtige Bilder aus der Glanzzeit der Republik. In "*The Lament of Tasso*" und "*The Prophecy of Dante*" hat Byron Italiens größten Dichtern ein würdiges poetisches Denkmal gesetzt, in "*Parisina*" eine rührende Episode aus der Geschichte des Fürstenhauses Este neubelebt, in "*Beppo*" endlich südliche Daseinsfreude und Lebenslust besungen. Mehr noch verband ihn seine Persönlichkeit, sein ganzes Leben mit Italien. Sieben Jahre, die ihn in engste Fühlung mit der Gesellschaft, mit allen Schichten der Bevölkerung brachten, verweilte er in dem Lande, dem seine ganze Liebe und Begeisterung gehörte, an dessen Knechtung und Versuchen, sie abzuschütteln er nicht nur durch Worte, sondern bei seinen Beziehungen zu den "*Carbonari*" — mögen diese auch vielfach seiner Eitelkeit und Sensationslust entsprungen sein — durch die Tat Anteil nahm.

Wie in ganz Europa, so setzten auch in Italien „die Keime, die er mit verschwenderischer Hand ausgestreut hatte, Frucht an. Der Same ward zur Blume und die Drachenzähne zu streitbaren Männern".[2] Welchen Widerhall seine Dichtungen gerade in den literarischen Salons und Zirkeln fanden, geht aus einem persönlichen Erlebnisse Stendhals hervor. Er weiß uns von dem nachhaltigen Eindruck, den

---

[1] Zanella, *Paralleli letterari.*

[2] Brandes, *Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts.* 4. Bd., p. 559.

die Lektüre von Byron's "*Parisina*" bei den Mitgliedern eines Salons zu Bologna hervorrief, unterm 11. Januar 1817 zu berichten [1]): "*Nous avons lu Parisina, nouveau poème de lord Byron, qu'un aimable Anglais a envoyé de Livourne à la maîtresse de la maison. Quelle sensation! quelle fraicheur de coloris! Vers le milieu du poème, à la strophe*

*Till Parisina's fatal charms*
*Again attracted every eye,*

*nous avons été obligés de cesser de lire, exactement à cause de l'excès et de la fatigue du plaisir. Nos cœurs étaient si pleins qu'être attentifs à quelquechose de nouveau, quelque beau qu'il fût, devenait un effort trop pénible, nous aimions mieux rêver au sentiment qui nous occupait.*"

Allmählich griff denn auch ein ganzes „Byronfieber" um sich. Man gefiel sich in der Pose des Weltschmerzes, und die junge Dichtergeneration suchte auch in ihrem Äußeren das „Genie" zur Schau zu tragen. Giusti's satirische Feder hat das Bild eines solchen dekadenten Dichterjünglings mit beißendem Spotte und bitterer Ironie in einem Gedichte aus dem Jahre 1845 "*Il Giovinetto*" [2]) festgehalten. Das „Jüngelchen" hat lange Haare — "*parodia d'Assalonne*" — bleiche, abgehärmte Züge, die Pfeife stets im Munde, die Lippen zu einem "*mal umore*" verzogen. Er macht der und jener den Hof, hält Ehebruch für sein gutes Recht und schreibt hohle Verse, bald das Laster, bald die Tugend besingend.

Trotz aller Beliebtheit Byron's war sein Einfluß auf die Literatur gerade desjenigen Volkes, das ihm und dem er am nächsten stand, geringer als auf die Deutschlands, Frankreichs oder auch Spaniens. Er war wohl ausgedehnt, aber weniger tiefgehend und machte sich eigentlich nur bei Dichtern zweiten und niederen Grades bemerkbar. Chiarini hat sich bereits in diesem Sinne ausgesprochen: "*La Spagna*" sagt er,

[1]) Stendhal, *Œuvres complètes.* Rome, Naples, et Florence, 10. Bd. p. 169.

[2]) In Anspielung auf dieses Gedicht bemerkte Giusti, *Poesie*, 2. Bd., p. 62: "*Ho scritto una specie di nenia cagnesca in derisione dei paralitici di diciott' anni, vizio scrofolare del giorno.*"





*"ebbe il suo Byron in Don José Espronceda, la Francia, la Germania, la Russia ebbero il loro nel De Musset, nel Heine, nel Puschkin. L'Italia non ebbe nessun poeta che meritasse di essere chiamato il Byron italiano; ma non perciò può dirsi che il poeta inglese fosse poco letto e ammirato fra noi nè che nella letteratura nostra l'influenza di lui mancasse o fosse leggera."*

Im folgenden Abschnitt möge Byron zunächst im Spiegel der italienischen Kritik betrachtet werden.

---

## I.

## Byron und die Kritik.

Bei der literarischen Kritik, die sich in Italien gerade in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zu glanzvoller Höhe erhob, fand Byron im ganzen bewundernde Anerkennung, wenngleich es auch an Gegenstimmen nicht gefehlt hat.

Die führenden Zeitschriften wie *Conciliatore, Antologia, Biblioteca Italiana* standen ausnahmslos auf seiner Seite und enthalten zahlreiche Referate über seine Dichtungen und deren Übersetzungen in italienischer Sprache. Das berühmte Organ der Romantiker Italiens, der *Conciliatore* [1]), der zwischen Klassizismus und Romantizismus vermitteln wollte, und dessen hervorragendster Mitarbeiter Silvio Pellico war, brachte in seiner Nummer vom 19. November 1818 eine kurze Besprechung von "*Childe Harold*", am 3. Januar 1819 eine ausführliche Inhaltsangabe der gleichen Dichtung. In einem mit S. P. (wohl Silvio Pellico) unterzeichneten längeren Artikel vom 25. April 1819 begrüßt er die erste und zwar musterhafte Übersetzung des "*Corsair*" [2]) mit warmen Worten, wenn auch nicht kritiklos und zugleich eine warnende Stimme erhebend für allzu eifrige Nachahmer: "*Facendo conoscere all' Italia il Corsaro di lord Byron, o altro qualunque componimento straniero, non si dice agli Italiani: ecco ciò che dovete imitare, ecco un mo-*

[1]) Bestand nur vom 3. September 1818 bis 19. Oktober 1819, wo er von der österreichischen Polizei unterdrückt wurde.

[2]) *Il Corsaro.* Novella di Lord Byron. Versione in prosa di L. C. Torino (Pomba e figli). 1819. 8°.

*dello migliore di quelli che possedete: — Leggete, si dice loro soltanto, una produzione di un genere fra noi non tentato ancora: giudicatela, rigettatene i difetti, ma ammiratene le bellezze, et ammettete come buono il genere, qualora ivi i difetti sieno dalle bellezze infinitamente superati; se veneriamo Dante malgrado alcune deformità del sua poema, quale dritto avremo di chiamar barbaro Shakspeare, perchè egli pure non è tutto gemme?"*

In den Spalten der *Antologia*, Vorläuferin der *Nuova Antologia*, die wegen ihrer freiheitlichen Tendenz 1832 nach elfjährigem Bestehen unterdrückt wurde, finden sich gleichfalls günstige Rezensionen der Übersetzungen des "*Corsair*"[1], der "*Prophecy of Dante*"[2], der "*Bride of Abydos*".[3]) Sie widmet Byron einen Nekrolog, der sich aber nur in trockener Weise auf seine bedeutsamsten Lebensabschnitte beschränkt[4]) und hält Medora und Gulnare für "*invenzioni da fare invidia a Omero e Virgilio*".[5])

Einigermaßen überraschen muß das überschwängliche Lob, das die reaktionäre *Biblioteca Italiana*, welche die Unterstützung der österreichischen Partei genoß und von Giordani inspiriert wurde, dem "*Prisoner of Chillon*" spendet: "*Il Prigioniero di Chillon è un componimento di grande affetto; è una delle più efficaci narrazioni che si conoscano dopo i tragici greci.*"[6]) Verständlicher wird die Vorliebe dieser streng klassizistischen Zeitschrift für Byron durch ihre Absicht, ihn für den Klassizismus zu retten. Er gilt ihr mehr als Gegner denn als Anhänger der romantischen Schule: "*Lord Byron non è romantico*", schrieb sie. "*... del resto, che ha mai di commune lord Byron coi nostri romanticisti? Noi non veggiamo nel suo poema di romantico altro che un certo disordine e una certa stravaganza nell' invenzione ... Lord Byron d'altronde è tutt' altro che nemico delle classiche divinità.*"[7])

---

[1]) 1825 (18) c. p. 120 ff.
[2]) 1828 (30) a. p. 78 ff.
[3]) 1832 (48) c. p. 70 ff.
[4]) 1824 (14) b. p. 157.
[5]) 1825 (18) c. p. 121.
[6]) 1838 (91) p. 46.
[7]) 1820 (17) p. 39. Übrigens schätzte auch der allgewaltige Diktator V. Monti Byron sehr hoch, dessen persönliche Bekanntschaft er in Mai-

Unter den Kritikern, die Byron's Muse rückhaltlose Anerkennung zollen, steht Giuseppe Mazzini (1808—1872) oben an. Er war von enthusiastischer Bewunderung für den großen Briten erfüllt. Ihm, dem liberalen und für die Einheit Italiens unermüdlich tätigen Politiker mußte ja auch Byron schon wegen seines ausgesprochen demokratischen Zuges, der freiheitlichen Tendenz seiner Werke und des oft geäußerten Österreicherhasses besonders sympathisch erscheinen. Byron war für ihn ein Napoleon der Literatur und "*San Elena e Missolungi hanno due sepolcri nei quali stanno le reliquie di un' epoca intera*". Im "*Corsair*", in "*Lara*", in "*Manfred*" habe er Typen geschaffen, deren Nachahmung unausbleiblich sei für jeden Dichter, der sich in der Darstellung eines außerhalb der sozialen Weltordnung stehenden Helden versuche.[1] Nicht nur als Dichter, sondern auch als Mensch bleibt Byron für Mazzini verehrungswürdig, denn all den Verleumdungen und Beschuldigungen, die auf ihn von Seite der Aristokraten — sie waren ja allerdings schwer brüskiert von ihm — gehäuft und von der großen Menge als wahr hingenommen wurden, hält er nach eingehender Lektüre und genauer Prüfung entgegen "*Che l'anima sua fu delle migliori che mai scendessero sulla terra in un periodo di crisi morali e tra una gente appestata, senza pure avvedersene, d'egoismo e di menzogne sociali*".[2]

Glänzend und ein Muster phantasievoller und doch sachlicher Darstellung ist Mazzini's Essay "*Byron e Goethe*"[3], worin er die beiden größten Dichter des neunzehnten Jahrhunderts einander gegenüberstellt. Beide eröffnen eine neue Epoche, die des Individualismus, doch war der Weg, den ihre Kunst einschlug, verschieden. Byron war der ausgesprochene Dichter

---

land 1816 gemacht hatte. Über Byron's Abneigung gegen die Romantiker weiß er in einem Briefe an Carlo Tetaldi Fores unterm 30. November 1825 zu berichten: "*E nel senso, in che oggi s'intende, nessuno fù romantico più di lui. Ma egli sdegnava un tal nome per non trovarsi compagno all' infinita turba degli sciocchi, che disonorano questa nobile schuola.*" Cf. Mestica, *Manuale della letteratura italiana nel secolo XIX.* 2. Bd., p. 47.

[1]) *Scritti.* 1. Bd., p. 263.

[2]) *Scritti.* 4. Bd., p. 49.

[3]) *Scritti letterari d'un Italiano vivente.* 3. Bd., p. 375—405.

des Subjektivismus, Goethe mehr der des Objektivismus. Byron hat sich mit seinen Helden vollkommen identifiziert, Goethe's Gestalten verkörpern den Menschen an sich oder seine Geschichte. Während ersterer unter dem Schicksal zusammenbrach, bleibt letzterer, wenn auch nicht Sieger, so doch ungebeugt. "*In Byron l'uomo soverchiava sempre l'artista, in Goethe era scverchiato dall' artista.*" Sie trugen eine Epoche zu Grabe; um ihren Tod zu attestieren, schrieb Goethe ihre Geschichte, Byron die Grabschrift.

Der Literarhistoriker Francesco Ambrosoli (1797—1868), gemäßigter Klassizist, schätzt Byron ebenfalls als einen Dichter von seltener Begabung und zögert nicht, ihm einen Platz zu geben unter den allerersten Dichtergrößen, die die Welt gesehen. Er findet auch Byron's Gelehrsamkeit überraschend: "*... la sua erudizione può dirsi meravigliosa in persona di tanta fantasia, e tanto lontana dalla quiete che noi troviamo necessaria agli studii.*" [1])

Nicht mehr so bedingungslos anerkennend lautet das Urteil von Pietro Giordani (1774—1848) über Byron, mit dem er eine Unterredung bei der Komtesse Porzia in Venedig hatte, "*a patto che non gli parlassi delle sue opere, non di poesia peggio poi de' romantici ch' egli abomina*", wie er in einem Briefe bemerkt. [2]) Giordani kann zwar Byron's dichterische Kraft nicht in Abrede stellen, betrachtet sich auch nicht als kompetent in der Frage nach seiner Bedeutung, da ihm die Unkenntnis der englischen Sprache nicht erlaubt, ihn im Urtext zu lesen, aber er hält Byron's Ruhm, soweit sein Stil in Betracht kommt, zum mindesten für unbegründet; auch seine Erfindungsgabe stellt er nicht sehr hoch und der Gesamteindruck, den seine Dichtungen in ihm hervorrufen, ist "*un volcano che gitta molto fumo, pochissima luce, molta poltiglia, molta cenere, sassi, semivetri; pochi frammenti di valore*". [3]) Giordani blieb eben zu sehr in den Anschauungen des Klassizismus, als dessen kritischer Wortführer er galt, befangen,

[1]) *Scritti letterari editi ed inediti.* 2. Bd., p. 664.

[2]) *Opere.* 4. Bd. (Epistolario), p. 203.

[3]) *Opere.* 6. Bd. (Epistolario), p. 200.

um Byron's große, wenn auch regellose Kunst zu verstehen und zu würdigen, wie es der Klassizist Monti getan hatte.

Ziemlich fremd steht auch Niccolò Tommaseo (1802—1847) Byron gegenüber. In seinem bekannten "*Dizionario Estetico*" verbreitet er sich kurz in zwei Artikeln über die "*Melodie Ebree*" und über "*Marino Faliero*".[1]) Byron suche um jeden Preis originell zu sein und neue Bahnen zu wandeln, so daß seine Originalität affektiert erscheinen muß. Er warnt vor Nachahmungen, denn "... *L'imitazione cieca degli uomini originali è peste della letteratura: ma l'affettata originalità, che, quando più vuol parer tale, allora è più grettamente imitativa, questa è peste più miserabile ancora.*" "*Marino Faliero*" ist ihm vollends ein Stück ohne dramatische Kraft, ohne innere Wahrscheinlichkeit, wenn es auch manchen poetischen Gedanken in sich birgt.

Bei der katholischen Kritik eines Rosmini Serbati (1797—1855) und Vincenzo Gioberti (1801—1852) mußte Byron vor allem durch seine Weltanschauung Anstoß und Mißfallen erregen; aber verurteilen sie auch das zersetzende und demoralisierende Element in seiner Geistesrichtung scharf, so anerkennen sie ihn doch als Dichter von großer Bedeutung. Rosmini erklärt, daß Foscolo, Alfieri und Byron die Repräsentanten einer Literatur sind, die nach dem Vorgang von Kunst und Wissenschaft in "*movimenti frenetici e convulsivi*" sich äußert.[2])

Gioberti hält es für eine Pflicht, mit Freimut darauf hinzuweisen, daß Byron zwar ein großer Dichter sei, daß aber diese Größe an der Verderbtheit seiner Grundsätze nichts ändere.[3]) Weiter bemerkt er: "*Vorrei poi pregare que' collorosi difensori del Byron, che mi dicano, se è vero o falso ciò che ho toccato de' suoi portamenti e della moralità de' suoi scritti. Se è falso, saria bene a saperlo, se vero, mi permettano di dire, o che la religione e la morale sono un delirio, o che io non ho ecceduto nei termini.*"

Hiermit glaube ich wenigstens die typischsten Urteile italienischer Kritiker angeführt zu haben. Vollständigkeit in

---

[1]) *Parte moderna*, p. 46.

[2]) *Opere.* 1. Bd. (Filosofia della Politica).

[3]) *Pensieri e giudizi sulla lett. ital. e straniera.* Firenze 1856, p. 523 ff.

dieser Beziehung lag außerhalb meines Themas. Es kann noch darauf hingewiesen werden, daß das Interesse der literarischen Forschung für Byron bis in die neueste Zeit sich durch zahlreiche Artikel kund gibt, wie sie aus der Feder bekannter Gelehrter, Nencioni, Tribolati u. a. in der *Nuova Antologia*, im *Giornale stor. d. lett. it.* erschienen. Anläßlich des hundertsten Geburtstages Byron's findet Nencioni heftigen Tadel, daß Rom das Andenken des fremden Dichters, der Italien so verehrte, noch nicht durch eine Statue geehrt habe.[1])

In engem Zusammenhange nun mit der Kritik steht die Biographie Byron's. Hierin wurde nicht Unbedeutendes geleistet. Man beschränkte sich vielleicht nur zu sehr auf die innere und äußere Charakteristik, die ja allerdings gerade bei Byron manch interessantes Problem bietet, und vergaß darüber ein wenig die ästhetische Würdigung seines dichterischen Schaffens. Als erster Versuch kann der "*Ritratto*" von Isabella Teotochi Albrizzi, der Madame de Staël Italiens, wie Byron sie nannte, gelten. Er ist nur in der 4. Ausgabe der *Ritratti*, Pisa 1826, enthalten, als Anhang aber zu Elze's Byronbiographie bekannter geworden. In knappen Umrissen läßt sie ein anschauliches Bild von Byron's Äußerem und Charakter entstehen. "*Nulla dirò*", bemerkt sie aber ausdrücklich, "*del suo valore poetico, di cui non credo ottimi giudici che i suoi concittadini.*" Warum sie mit ihrem Urteil über Byron's dichterische Persönlichkeit zurückhält, warum nur seine Landsleute dazu berufen sein sollen, erscheint nicht recht klar. An anderer Stelle, in einem Briefe an Leonardo Trisino, spricht sie von ihm als "*uomo straordinario, ma non grande*". [2])

1833 erschien C. Cantù: *Lord Byron. Discorso ai Signori socii dell' Ateneo di Bergamo*, nur mehr von historischem Interesse als Werk eines so bedeutenden Literarhistorikers wie Cantù. Cantù hält Byron für einen der "*più rigorosi ingegni*", der aber sein hohes dichterisches Talent nicht richtig verwertet habe. Statt einen höheren Flug zu nehmen und sein Dichten in den

---

[1]) Nencioni, E., *Centenario di Byron.* N. Antol. 1888, XCVII, p. 728.

[2]) Cf. *Giorn. stor. d. lett. it.* 1884, III, p. 159.

Dienst des Schönen, Göttlicherhabenen und des rein Menschlichen zu stellen, sei er nur ein Dichter des Zweifels, des Spottes und der Laune gewesen.[1] Sein „Ich“ habe sich zu sehr hervorgedrängt “... *mal accorto chi dalle lettere cerca la propria lode, non la commune utilità, chi non ricere il dono dell' ingegno come un' alta missione d'umanità, missione sociale, missione patria*”.[2])

Giuseppe Nicolini (1788—1856), als Verfasser lyrischer Gedichte und einer “*Vita di Gualtiero Scott*” von einiger Bedeutung, schrieb auch eine “*Vita di Byron*”. 1834 veröffentlicht, blieb sie bis heute die eingehendste und beste Biographie Byron's in italienischer Sprache. Nicolini war es vor allem darum zu tun, eine mit minutiöser Genauigkeit ausgeführte Lebensbeschreibung des großen Dichters zu geben; so verbreitet er sich im 4. Buche sehr eingehend über seinen Aufenthalt in Venedig und seine zahlreichen Liebesabenteuer. In den ersten Sätzen des 1. Buches legt er den Zweck und die schöne Aufgabe seines Werkes dar mit den Worten: “*L'ingegno mirabile e l'indole singolarissima di Giorgio Byron resero universale a' dì nostri il parlare di lui. E veramente amenissimo è il soggetto, ed anche non inutile a trattarsi: purchè non romanzo, ma storia se ne faccia, come io propongo di fare in queste carte.*”[3]) Diesem Vorsatz, den strengen Standpunkt des Historikers einzunehmen, ist er auch mit anerkennenswertem Bestreben treu geblieben. Unter Beiziehung des einschlägigen Quellenmaterials vermied er jede phantastische Hypothese und verlor sich nicht ins Legendenhafte, wozu Byron's romantische Persönlichkeit nur zu leicht verführen konnte. Die ersten fünf Bücher sind rein biographischen Inhalts, das sechste und letzte enthält die Charakteristik Byron's unter Hervorhebung seiner äußeren Erscheinung, seiner Art sich zu kleiden, seiner Lebensgewohnheiten und Eigenheiten; seine Stellung zur Moral, Religion und Politik wird kurz und treffend erörtert, ebenso die dichterische Bedeutung und Eigenart gewürdigt. “*Se mai fu al mondo chi*

---

[1]) p. 211.
[2]) p. 210.
[3]) *Prose. Vita di Giorgio Lord Byron*, p. 1.

*nel senso il più proprio e più ampio della parola potesse dirsi nato poeta, questi fu Byron*" [1]): darin gipfelt Nicolini's Urteil über Byron. Ein Exkurs über seine leichte und anziehende Art der Konversation bildet den Schluß. Nicolini hat sich seiner Aufgabe zweifellos mit großem Geschick erledigt und ein Werk geschaffen, das auch neben den späteren Byronbiographien mit Ehren bestehen kann.

Filippo Mordani (geb. 1797), Verfasser der "*Vite di cinquanta Ravegnani illustri*" schrieb einen 1839 erschienenen "*Elogio storico di Giorgio Byron*" [2]), der rein biographisch sich fern hält von jeder Überschwänglichkeit und Beschönigung, sich nur auf Tatsächliches und Wohlverbürgtes stützt.

Wenig bekannt, wenngleich erwähnenswert ist noch ein kurzes Lebensbild Byron's von Giuseppe Torelli (1816—1866), enthalten in dessen "*Paesaggi e Profili*" [3]), das ebenfalls von liebevollem Studium zeugt. Er legt sein Urteil über Byron in den lapidaren Worten nieder: "... *filosofo come Kant, poeta come Dante, spiritoso come Voltaire, angelo in una pagina, demonio nella susseguente.*" [4])

Von dem, was in fremden Sprachen über Byron's Leben und Charakter geschrieben wurde, wurde übersetzt:

J. W. Lake: *The Life of Byron* (Paris 1826) [5]) und E. Castelar: *La Vida di Byron.* [6])

## II.

## Übersetzungen der Dichtungen Byron's.

Für das große Interesse und die außergewöhnliche Beliebtheit, die Byron in Italien fand, sprechen in beredter

---

[1]) p. 182.

[2]) *Prose.* 2. Bd., p. 115—151.

[3]) p. 221—240. Über Torelli cf. Camerini, E.: *Profili letterari.* Firenze 1870, p. 157—164.

[4]) p. 222.

[5]) *Vita di Lord Byron scritta da J. W. Lake.* Tradotto in Italiano dal Fr. Dom. G(uerrazzi). Livorno 1836. 8°.

[6]) E. C., *L. V. di B. Traduzione dello spagnuolo di Cesare Aroldi.* Mantova 1875. 8°.

Weise die zahlreichen Übersetzungen seiner Werke, die in italienischer Sprache vorliegen. Wie aus der in Coleridge's Ausgabe [1]) gegebenen, wenn auch nicht ganz vollständigen Zusammenstellung der Byronübersetzungen ersichtlich ist, wurde Italien quantitativ nur von Deutschland übertroffen. Frankreich steht erst an dritter Stelle.

Bereits 1810 finden sich in der "*Antologia britannica o scelta di poesie inglesi letteralmente tradotte in prosa italiana*" sechzehn poetische Stücke Byron's. [2]) (Trotz aller Bemühungen blieb es mir versagt, ein Exemplar einzusehen.) Als die erste Übertragung einer vollständigen Dichtung darf Pellegrino Rossi's *Giaurro, Genova e Parigi. 1817. 12°* gelten. Silvio Pellico, einer von den italienischen Dichtern, die Byron in Mailand persönlich kennen lernten, äußert sich in einem Briefe an seinen Bruder Luigi, 11 Febraio 1820, wenig anerkennend darüber: "*... Il Giaurro non è il rappresentante di nessun genere di poesia ed è stato un errore quello di cominciare da questo poema per far conoscere Lord Byron in Italia.*" [3])

Von Pellico selbst erschien im gleichen Jahre, 1817, eine Prosaübersetzung des "*Manfred*" (enthalten auch in *Poesie di S. P. Firenze* 1859, 1. Bd.), von der er sich wenig Erfolg verspricht, denn "*Quello che sarà svillaneggiato sarà il Manfredo il quale, come a Genova, non trova chi lo gusti. E sia pure. Io nulla ci perdo; perchè ben si vede che non ho l'intenzione di formare la mia gloria su d'una traduzione letterale d'un poema altrui*" [4]), wie er in einem anderen Briefe an Luigi, 1 Aprile 1818, schreibt.

Auf eine andere Manfredübersetzung, die aber nicht publiziert wurde, weist Byron in einem Briefe an Richard Belgrave Hoppner, Venice February 28. 1818, hin, der für seine Stellung zu den italienischen Übersetzern und der italienischen Literatur überhaupt äußerst charakteristisch ist. [5])

---

[1]) Poetry, vol. VII, p. 90 ff.

[2]) Cf. Chiarini a. a. O., p. 254

[3]) Rinieri, *Della vita e delle opere di S. Pellico.* 1. Bd., p. 381.

[4]) Rinieri, „ „ „ 1. Bd., p. 275.

[5]) "*Our friend, il Conte M., threw me into a cold sweat last night, by telling me of a menaced version of Manfred (Venetian, I hope, to complete the thing) by some Italian, who had sent it to you for*

1819 folgt dann: *L'Italia. Canto IV. del pellegrinaggio di Childe Harold. Scritto da Lord Byron, e tradotto da Michele Leoni. Italia. 1819. 8°* in *versi sciolti*. Die österreichische Zensur, die mit aller Strenge ihres Amtes waltete, hielt sie für staatsgefährlich und konfiszierte sie.[1]) Michele Leoni[2]) (1776—1858) übersetzte auch *"The Lament of Tasso": Il Lamento del Tasso, trad. da Mich. Leoni. Pisa, Capurro. 1818. 4°*, sowie Shakspere *(Tragedie di Sh. tradotte da M. L. Verona. 1819)*, Milton und Goldsmith.

Zu den bekanntesten Übersetzungen der Folgezeit zählen die des von uns bereits erwähnten G. Nicolini: *Poemi di G. Byron. Recati in italiano da G. N. con alcuni componimenti originali del traduttore. Milano. 1834. 8°*. Es sind dies: *Il Giaurro*,

---

*correction, which is the reason why I take the liberty of troubling you on the subject. If you have any means of communication with the man, would you permit me to convey to him the offer of any price he may obtain or think to obtain for his project, provided he will throw his translation into the fire and promise not to undertake any other of that or any other of my things: I will send his money immediately on this condition.*

*As I did not write to the Italians, nor for the Italians, nor of the Italians, (except in a poem not yet published, where I have said all the good I know or do not know of them, and none of the harm), I confess I wish that they would let me alone, and not drag me into their arena as one of the gladiators, in a silly contest which I neither understand nor have ever interfered with, having kept clear of all their literary parties, both here and at Milan, and elsewhere. — I came into Italy to feel the climate and be quiet, if possible. Mossi's translation I would have prevented, if I had known it, or could have done so; and I trust that I shall yet be in time to stop this new gentleman, of whom I heard yesterday for the first time . . . Our modes of thinking and writing are so unutterably different, that I can conceive no greater absurdity than attempting to make any approach between the English and Italian poetry of the present day. I like the people very much, and their literature very much, but I am not the least ambitious of being the subject of their discussions literary and personal (which appear to be pretty much the same thing, as is the case in most countries).*"

[1]) Cf. Brief an Murray May 8, 1820.

[2]) Als Dichter versuchte sich Leoni mit einer "*Ode malinconica*" sowie einem "*Inno al Sole*", die wohl erst unter Byron's (und Ossian's?) Einfluß entstanden sind. Cf. *Antologia* 1826 (22) c. p. 110. In der *Antologia* 1822. (7), p. 248 übersetzte er auch einen Artikel aus der *Edinburgh Review* über Sardanapal, Foscari, Cain.



*La Sposa d'Abido, Parisina, Il Prigioniero di Chillon, Corsaro, Lara, Mazeppa, L'Assedio di Corinto,* und zwar in *versi sciolti,* dem Versmaß der italienischen Novelle. Die Wahl dieses schwerfälligen Versmaßes kann für die Wiedergabe der leidenschaftlichen Poesie Byron's kaum glücklich genannt werden. Außerdem übertrug Nicolini noch ein "*Frammento del Childe Harold*" *(Addio alla patria, A Inez, Canto marziale degli Albanesi)* in *endecasillabi.*

Die erste Gesamtübersetzung von Childe Harold erschien mit: *Giuseppe Gazzino: Il Pellegrinaggio del Giovine Aroldo, poema di Lord Byron: Genova, tipografia arcivescovile.* 1836. 8°.[1]) Auch in späteren Übertragungen von Lamartine's "*Graziella*" (1850), Goethe's "*Faust*" (1857) erwies sich Gazzino (geb. 1807) als gewandter und geschmackvoller Übersetzer.

F. D. Guerrazzi (1804—73), von dem als Byronianer noch ausführlicher die Rede sein wird, ist mit einigen Übersetzungen zu nennen: *Parisina, Oscar d'Alva, Ode a Napoleone Bonaparte,* die zuerst in der von ihm gegründeten Zeitschrift *Indicatore Livornese* (7 Sett. & 9 Ottobre 1829) veröffentlicht, dann in seine *Scritti*, Firenze. 1847. aufgenommen wurden. Guerrazzi hat darin „poetische Prosa", in der er Meister war, zur Anwendung gebracht und zwar mit gutem Gelingen. Zur Probe möge der erste Abschnitt aus "*Parisina*" hier Platz finden: *È l'ora nella quale si ascolta dai ramuscelli la nota melodiosa dell' ussignolo; — è l'ora nella quale i voti degli amanti appaiono più soavi in ogni mormorata parola, — e i venticelli gentili, e le acque vicine, rendono armonia all'orecchio solitario. — La rugiada lieve lieve bagna ogni fiore, le stelle si sono incontrate nel firmamento, su l'onda si addensa un azzurro più profondo, su le foglie un colore più fosco, — e per l'orizzonte quella luce dubbia, così soavemente opaca, così oscuramente pura, la quale tiene dietro al declinare del giorno quando il crepuscolo illanguidisce all' apparire della luce.*"

---

[1]) Der *Ricoglitore* I, 1837, p. 577 bemerkt hierzu: "*Mentre correggevamo le prove dell' articolo qui sopra* — es handelt sich um eine Besprechung der zweiten Ausgabe von Nicolini's *Poemi di Lord Byron* — *ci arrivò questa nuova versione, che noi crediamo la prima che siasi fatta di questo poema nella sua integrità. V'è a congratularsene colla patria nostra?*"

Treffliches leistete Giacinto Casella (1818—1880) mit seinen Übersetzungen[1]: "*Il Pellegrinaggio d'Aroldo*", "*Parisina*", "*Beppo*" und "*Sposa d'Abido*". Erstere, 1847 mehr als Übersetzungsübung begonnen und Guerrazzi gewidmet, erschien stückweise in Zeitschriften wie *Nuova Rivista internazionale*, die anderen drei folgten 1849—1859 im Florentiner *Spettatore* und in der *Polimazia di Famiglia.*

Als Versmaß hat Casella die *Ottava rima* gewählt, die ihm wegen ihrer Ähnlichkeit mit der Spenserstrophe besonders geeignet erschien.[2] Seine Beppoübersetzung, die den Ton des Originals in freier, dialektisch gefärbter Sprache glücklich wiedergab, erregte das Mißfallen der wachsamen "*Accademia della Crusca*", der Casella als Mitglied angehörte; sie glaubte durch solche Experimente das Ansehen der italienischen Literatur gefährdet.[3] Mit welcher Lust und Freude er gerade an den Byronübersetzungen arbeitete, kommt in einem Sonett "*A Giorgio Byron*" zum Ausdruck, dessen Schlußverse lauten:

> "*Ed io talor, volgendo il tuo concetto*
> *Nel mio tosco idioma, ardere in seno*
> *Ebbrezza ne sentia quasi divina.*"

Eine Übertragung der gesamten Werke Byron's unternahm Carlo Rusconi und zwar in Prosa, die er auch für seine Shakspereübersetzung gewählt hat: *Opere complete di Lord Byron voltate dall' originale inglese in prosa italiana da Carlo Rusconi. Padova 1842. 8°.* Sie ist die einzige von einem Autor hergestellte Übersetzung, während andere "*Opere complete di Byron*" Kompilationen verschiedener Autoren sind. Von diesen sei als die bekannteste hervorgehoben: *Opere di Giorgio Byron, edizione completa, sec. ed. Torino. Unione tipograf. — editrice 1858.* 5 Bde. 8°. Darin sind mit Übersetzungen vertreten: C. Rusconi, Pasquale de Virgilii, G. Nicolini, G. Gazzino, Pietro d'Isola, Marcello Mazzoni.[4] Befremden muß die ausgedehnte Ver-

[1]) *Opere edite e postume*, 1. Bd.
[2]) Cf. *Pref.* zu den *Opere*, 1. Bd., p. XXXII.
[3]) Cf. *Pref.*, 1. Bd., p. XXXI.
[4]) C. Rusconi = *Don Juan**, *Beppo**, *Visione del Giudizio**, *L'età di bronzo**, *Ore d'ozio**, *Bardi inglesi e critici di Scozia**, *Melodie ebraiche**, *Cielo e terra**, *Werner**, *Deforme transformato**.

wendung der Prosa, die für die Übertragung des "*Don Juan*", der "*Hours of Idleness*" und der "*Hebrew Melodies*" unzulänglich, ja absurd erscheinen dürfte.

Einen großen Teil von Byron's Werken übersetzte Andrea Maffei (1787—1885)[1]), der seinem Volke auch sonst zahlreiche poetische Schätze speziell aus der deutschen und englischen Literatur (Goethe, Schiller, Milton, Moore) vermittelte: *Tragedie di Giorgio Byron. Firenze 1862. 8°* (enthält *Sardanapalo, Marino Faliero, I due Foscari*). *Pelegrinaggio del giovine Aroldo. Firenze 1874. 16°. Misteri, novelle e liriche. Firenze. 1890. 64°.* Sie sind nicht nur in die italienische Sprache, sondern ganz in italienischen Geist übertragen und zwar in *versi sciolti* und *endecasillabi.* Zum Schlusse seien noch einige Übersetzungen von bekannteren Lyrikern herrührend, kurz angeführt.

Paolo Parzanese (1810—1862) übersetzte die "*Melodie ebraiche*" *(Poesie edite ed inedite. Napoli 1856—57)*, der bekannte Heine-Interpret Bernardo Zendrini (1839—1879) ein Fragment aus "*Don Juan*" (Canto I). Mit Vittorio Betteloni's (geb. 1840) "*Don Juan*", für dessen Trefflichkeit drei Auflagen 1876, 1880, 1897 sprechen[2]), ist die Reihe

---

Pasquale de Virgilii: *Manfredo, Caino*, Sardanapalo, Marino Faliero*, I due Foscari**.

G. Nicolini: die bereits p. 14/15 erwähnten Übersetzungen.

P. d'Isola: *L'isola, L'addio, Le tenebre, Lamento del Tasso, Profezia di Dante.*

G. Gazzino: *Pellegrinaggio del giovine Aroldo.*

M. Mazzoni: *La morte di Calmar e d'Orla.*

Die mit * bezeichneten Übersetzungen sind in Prosa abgefaßt.

[1]) Besingt Byron auch in einem Sonett "*A Giorgio Byron*" und widmet darin seiner Genialität folgende Verse:

"*Virtù, vizio, grandezza, odio ed amore*
*Con orgoglio infinito in te fûr posti.*
*Creatura non è che ti s'accosti,*
*Se non l'Angelo avverso al suo Fattore.*"

(Maffei, A., *Poesie scelte, edite ed inedite.*
Firenze 1869, p. 115.)

[2]) Cf. *Annuario della lett. ital. compil. da A. de Gubernatis.* Firenze 1881, p. 446.

"... *Poeta egli stesso, traduce con intelligenza da poeta, e snoda*





der bemerkenswertesten Übersetzungen — denn nur um diese handelte es sich hier — geschlossen. Als Ergänzung zur Bibliographie, wie sie in der Murrayausgabe (*Poetry* 7. Bd.) zusammengestellt ist, sei die folgende Aufzählung weiterer italienischer Übersetzungen, Katalogen und Zeitschriften entnommen, beigefügt:

1. *Opere complete di Lord Byron.* Torino, Pomba 1852—53. 3 Bde. 8°.

2. *Alcuni versi di Lord Byron.* Bologna, del Giardino. 1830. 8° (cf. *Antol.* 1830, 40. a. p. 115).

3. *Poemi di G. Byron recati in italiano da Marcello Mazzoni.* Milano. 1838. 8° (cf. *Bibl. Ital.* 1838, 91 p. 46. Enthält: *Manfredo, Prigioniero di Ch., Mazeppa,* Szene aus *Sardanapalo*).

4. *L'Italia e la Profezia di Dante tradotte dall' inglese di Byron.* Lugano, Vanelli e Co. 1827. 8° (cf. *Antol.* 1828, 29. a. p. 174).

5. *La Profezia di Dante. Tradotta in terzine italiane da Ed. Roncaldier.* Milano, Albrighi, Segati e C. 1904. 16°.

6. *Il Corsaro di Lord Byron, traduzione dall' inglese.* Milano, Bettoni, 1824. 12° (cf. *Antol.* 1825, 18 c. p. 120).

7. *Il Corsaro. Novella. Traduzione dall' Inglese.* Napoli. Rendinella. 1839. 16°.

8. *Inno alla Grecia (dal Canto 3° del Don Giovanni) tradotto da Giovanni Danelli. 3ª ediz.* Sanremo, Puppi. 1898. 16°.

9. *I Lamenti del Tasso. Canto di Lord Byron. Traduzione del Cav. P. M.* Pavia, Fusi e Co. 1818. 16°.

10. *La Sposa d'Abydos. Novella turca recata in italiano da P. Gamba.* Genova 1823. 12°.

11. *Ditirambo in morte di Napoleone coll' aggiunta dell' ode di Alessandro Manzoni: Il 5 Maggio.* Lugano, Buggià. 1828. 24°.

12. *Ditirambo in morte di Napoleone di Lord Byron.* Lugano, Vanelli. 1824. 8°.

13. *La Torre di Chillon. Poema, tradotto da Lord Byron.* Piacenza, Giustiniani. 1832. 8°.

---

*le sue ottave ariostesche in modo mirabile, piegandole a tutto il vario e cappriccioso movimento dell' originale, così elegantemente agile e disinvolto."*

14. *Il Prigioniero di Chillon. Novella.* Livorno, 1835. Miglioresi e Co. 8°.

15. *Le Tenebre. Versione d'Inglese di Filippo Chiarelli.* Genova, Sordomuti. 1880. 32°.

## III.

## Die Byronlegende.[1])

Byron's problematische Persönlichkeit, sein Leben, vielbewegt wie kaum ein zweites, umgeben vom Nimbus romantischer Liebesabenteuer, freiheitlicher Bestrebungen und abgeschlossen durch einen jähen, tragischen Tod birgt eine Fülle dichterischen Stoffes in sich und gab auch reichlich Anlaß zu einer legendären Verherrlichung dieses Dichterhelden.

Einen Hymnus, der Byron's unersetzlichen Verlust für die ganze Menschheit beklagt, "*Byron*", dichtete 1843 Giulio Uberti (1806—1876).[2]) Die Leichenfahrt des fern von der Heimat Verstorbenen nach England — man erinnert sich an Heine's „*Childe Harold*" — wird in die Schlußstrophe einbezogen:

"*Solca il mare un feretro: al patrio tetto*
*Torna il poeta; ai vinti occhi il creato*
*Più non parla, nè più palpita in petto*
*Di Grecia il fato.*
*Tuona il bronzo guerrier dall' orba sponda;*
*Piangon le tūrbe, ai guardi ecco si cela;*
*Per sempre addio; tra l'orizzonte e l'onda*
*Sparve la vela.*"

Von dem Sizilianer und Philhellenisten Felice Bisazza (1808—1867) liegen zwei längere Gedichte vor: "*A Byron*" und "*Byron moribondo*". In dem ersteren wendet er sich gegen die verneinende Weltanschauung des skeptischen Dichters, die er, selbst gläubig und vertrauensvoll, nicht zu teilen vermag:

---

[1]) Nach Abschluß meiner Arbeit erschien G. Muoni's Schrift: *La leggenda di Byron in Italia, Milano. 1907.* 8°, die Byron's dichterische Verherrlichung in Italien ausführlicher behandelt. Nicht erwähnt ist darin Milli, Vollo, Vitaliani und Barbieri.

[2]) Über Uberti cf. Camerini, *Nuovi profili letterari.* 2. Bd. p. 192—208.





*"Apostolo del dubbio, aquila immensa,*
*Artigliatrice di saette, musa*
*Terribile di lampi, arcana e negra,*
*Fascia pur nei tuoi dubbi alme leggiere,*
*Le raggira al tuo turbine sdegnoso,*
*Io no, guardo alle stelle, e credo e canto!"*

Das zweite hat die letzten Augenblicke Byron's zum Inhalte. Schmerzerfüllt steht ganz Griechenland an seinem Sterbelager. Er nimmt Abschied von seiner geliebten Ada, ein letztes Lied entringt sich seiner todesmatten Brust, sein Schwanengesang auf Griechenlands Zukunft und Freiheit.

Von den schwärmerischen Gefühlen eines zwanzigjährigen Mädchens, das in Byron nur den makellosen, idealen Heroen der Liebe und Freiheit erblickt, sind die Dichtungen der Sizilianerin Giuseppina Turrisi-Colonna (1822—1848) getragen, in denen sie verschiedene Momente aus seinem Leben verklärt. Neunzehn Jahre alt, trat sie mit einem Bändchen Gedichte "*Alcune Poesie*", darunter "*Ultimo canto di Lord Byron*" und "*Canzone di Lord Byron a Teresa Macri*" (Übersetzungen von "*On this day I complete my thirty-sixth year*" und "*The Maid of Athens*"), vor die Öffentlichkeit und fand damit den Beifall bedeutender Zeitgenossen, wie Guerrazzi, Niccolini u. a.[1] In den späteren Ausgaben kamen noch — was uns hier am meisten interessiert — hinzu: "*Giorgio Byron a Ravenna*", "*L'Addio di Giorgio Byron all' Italia*", "*Giorgio Byron*", "*Teresa e Giorgio Byron*", "*Giorgio Byron a Missolungi*".

"*Giorgio Byron a Ravenna*" (30 Strophen in "*Ottava rima*"): Byron weilt oft und lange am Grabe Dante's, bis eines Abends dessen Geist der Gruft entsteigt und im Zwiegespräch mit ihm sein Leid klagt und die Unbill, die ihm versagte, in der heimatlichen Erde zu ruhen. Byron wird so zu einer neuen Dichtung, der "*Prophecy of Dante*", inspiriert.

*"Sì, Giorgio interrompea, maggior dei carmi*
*È quel cimento: sì, correrlo giuro:*

---

[1] Cf. *Poesie*, p. XLII. Über Turrisi-Colonna cf. Conti, A.: *Letteratura e patria. Collana di ricordi nazionali.* Firenze 1892. 8°, p. 236—267.

*Fra la polve e gli estinti e'l sangue e l'armi,*
*Sete ho di gloria anch'io, nè morte curo."*

Im „*Addio di Giorgio Byron all' Italia*" (10 Strophen in *Ottava rima*) läßt sie den Dichter, als ihn das Schiff den Gestaden entführt, die er nur schweren Herzens verläßt, Italiens Lob singen, sein politisches Unglück beklagen und sich in heftigen Schmähungen auf Napoleon ergehen, der Venedig so schimpflich an Österreich ausgeliefert hatte. Das Gedicht ist eine leidenschaftliche Entgegnung[1]) auf Lamartine's "*Le dernier chant du pélerinage d'Harold*", wo Harold der Abschied von der "*Terre du passé*" gar leicht fällt (XIII).

Düster und von tiefer Melancholie durchweht ist das Stimmungsbild "*Giorgio Byron a Missolungi*" (18 Strophen, *Ottava rima*). Gelegentlich eines nächtlichen Patrouillenrittes, an der Spitze seiner tapferen Suliotenschar, bedräuen Byron schwermütige Gedanken und Ahnungen eines nahen Todes. Nie hat ihm wahres Glück gelächelt, und voll Bitterkeit erinnert er sich der Kränkungen, die er erfahren. Beneidenswert erscheint ihm dagegen Scott, sein Freund:

"*Tu se' lieto, onorato, io stanco vivo*
*Di dolor, di memorie, e piango, e scrivo.*"

Er ahnte ja nicht, daß auch Scott's Leben nicht hielt, was es versprach!

Was Byron in wenigen trockenen Worten an Murray berichtet[2]), daß er seit vier Wochen auf Besuch seiner kranken Freundin in Ravenna weile, ist Gegenstand des Gedichtes "*Giorgio Byron*" (29 Strophen, *Ottava rima*). Von banger Sehnsucht getrieben eilt er ans Krankenlager seiner geliebten Teresa, die unter seiner zärtlichen Fürsorge und Pflege bald wieder Genesung findet.

In "*Teresa e Giorgio Byron*" (17 Strophen, *Ottava rima*) nehmen die beiden Abschied. In Vorahnung, daß sie sich nicht wiedersehen, bestürmt Teresa Byron mit flehentlichen

[1]) "*Qual menzognero addio sulle divine*
*Labbra pose un Francese, un Lamartine*" heißt es eingangs.

[2]) June 29, 1819.

Bitten, sie nach Griechenland mitzunehmen. Er aber schlägt es ab:

> "*Ingannator lo chiama, empio, tiranno*
> *La desolata, e l'auree chiome straccia,*
> *E il fido amor, la gloria, l'infelice*
> *Vita, gli uomini, il mondo maledice.*"

"*Canzonetta di Byron*" ist eine Wiedergabe des herrlichen "*And wilt thou weep when I am low*" in zarten, klangschönen Versen.

Turrisi Colonna hat, wie schon angedeutet, sich ein Idealbild von ihrem Lieblingsdichter zurecht gemacht; all die mehr oder weniger anrüchigen Liebesabenteuer des galanten Lords schienen ihr fremd zu sein, fremd auch, daß sein Verhältnis zur Guiccioli nicht gerade platonisch blieb. So zeugt es doch von einer ziemlichen Naivität der Dichterin, wenn sie Byron in dem erwähnten "*G. B. a Missolungi*" Teresa's mit folgenden Worten gedenken läßt:

> "*Tu donna, tu d'altrui moglie pudica,*
> *Dunque m'amavi tu ne' versi miei?*"

Ganz läßt sich auch in ihren übrigen Gedichten die Einwirkung Byron's nicht verleugnen. In einigen klingt sein exzentrischer menschenscheuer Ton nach. Z. B. äußert sie in der "*Campagna del 2 Novembre*" — wohl ihrer besten poetischen Leistung — den phantastischen Wunsch:

> "*Fuggir sopra una nube! Ad ogni umana*
> *Cosa fuggire è un nobile deliro,*
> *Un sogno etereo, un' esistenza arcana,*
> *Un mesto, placidissimo ritiro.*"

Eine andere, weniger bedeutende Dichterin Giannina Milli (1825—1888) verfaßte eine Ode "*Giorgio Byron nella prigione di Torquato Tasso*" [1]), die mit Turrisi Colonna's "*Giorgio Byron a Ravenna*" auffallende Ähnlichkeit hat. In ehrfurchtsvoller Scheu betritt Byron Tasso's düsteres Gefängnis, wo der Dichter sieben lange Jahre schmachtete. Der Geist Torquato's erscheint und erzählt von seinem unglücklichen Erdenwallen, was Byron tief bewegt:

---

[1]) *Poesie*, 1. Bd.

*"Allor di sublimi, gagliardi concetti.*
*Un fervido carme dal core gli uscì;*
*E il sommo Torquato dal sen degli eletti*
*Al Bardo stranierò sorrise e plaudì."*

Ein längeres Poem des Freiheitsdichters Francesco dall'Ongaro (1808—1873) ist betitelt — veröffentlicht wurde es 1837 — "*Il venerdì santo*".[1]) Die Anregung dazu gab ein Aufenthalt Dall' Ongaro's in Este, wie er in der Vorrede bemerkt.[2]) In Gesellschaft seiner natürlichen Tochter Allegra, an der er mit zärtlicher Liebe hängt, wird Byron von den euganeischen Höhen aus Zeuge der alljährlich am Karfreitag nachts mit großem Pomp abgehaltenen Prozession. Das sinnberückende, glanzvolle Schauspiel verfehlt seinen Eindruck nicht auf das nach Erkenntnis ringende Gemüt des Dichters. Dies und der tief religiöse Sinn seines Kindes lassen auch ihn wieder den Weg zum Glauben finden:

*"O Dio, se anco m'accogli, e se alla polve*
*Dal tuo soffio animata in altra sfera*
*Serbi albergo miglior, serbi un promesso*
*Premio od obblio delle presenti angosce,*
*Parla: Io ti ascolto ancora, ancor mi prostro,*
*Anco il tuo nome supplicando invoco!"*

In ihm reift denn auch der Entschluß, Allegra katholisch erziehen zu lassen. Ein eingelegtes *Ave Maria* ist unverkennbar eine Nachahmung des Byron'schen im *Don Juan* (III, 102, 103).

---

[1]) *Opere complete*, 3. Bd. Über Dall' Ongaro cf. Barbiera, C. R.: *Francesco dall' Ongaro. Ricordo, Venezia 1873*, 8⁰ und De Gubernatis, A., *Ricordi biografici*, p. 324—336.

[2]) p. 8: "*Le Memorie scritte della sua vita non fanno, ch' io sappia, menzione di questo suo breve pellegrinaggio, ma al tempo ch'io vi abitava molti ricordavano averlo veduto, e aver parlato con lui, e questa casa è ancora denominata dal popolo la casa dell' Inglese.*" Prothero, *Journal and Letters of L. B.*, 4. Bd. p. 116 ist allerdings der Ansicht, daß Byron die in Frage kommende Villa Cappuccini zwar von Hobhouse gemietet, aber nie bezogen habe. Aus zwei Briefen jedoch to J. Murray, October 12, 1817 und to S. Rogers March 3, 1818 kann immerhin, wenn auch nicht mit absoluter Sicherheit, Byron's tatsächlicher Aufenthalt in Este gefolgert werden. Schließlich besteht auch kein Grund, Dall' Ongaro's Angaben zu bezweifeln.

Das gedanken- und poesievolle Gedicht zielt darauf ab, Byron gegen den Vorwurf der Ungläubigkeit in Schutz zu nehmen und besonders seine Hinneigung zum Katholizismus, die auch tatsächlich bei ihm bestand, zu betonen. Dall' Ongaro kommt in der Vorrede überdies auf zwei Vorfälle zu sprechen, die ihm Silvio Pellico mitgeteilt hatte.[1]) Diesem gegenüber soll Byron seine Freude ausgedrückt haben, daß die Italiener nicht in die "*pedantesche miserie del protestantismo*" verfallen seien. Ein andermal habe er in Mailand bei der Taufe eines armen Kindes vor Rührung geweint.

Byron als Philhellenisten feiert noch der Venetianer Benedetto Vollo in seinem in *Ottava rima* abgefaßten Gedicht: "*La Grecia e Byron*", von dem mir nur ein Bruchstück, der 5. Gesang, vorlag. Vollo gibt darin einen poetischen Text zu dem Bilde des Historienmalers Lodovico Lipparini (geb. 1803) "*Il giuramento di Lord Byron nella tomba di Marco Bozzari*". Am Grabe des verdienten Freiheitshelden wendet sich Byron in schwungvoll begeisterter Rede an seine griechischen Kampfgenossen, die Freiheit und Schönheit des Landes preisend, dem auch er mit Gut und Blut zu dienen gewillt ist.

Bei Nani Mocenigo, *Della letteratura veneziana del secolo XIX*, p. 452 fand ich außerdem zitiert: *Cipro, Gior. Battista: Lord Byron a Venezia, dramma in 4 atti, Venezia, Picotti 1837.* Dieses — übrigens eines ganz obskuren Autors Werk — sowie zwei andere Stücke *Vitaliani, Cesare: Lord Byron a Venezia. Commedia storica. Milano, Borroni e Scotti. 1886* und *Barbieri, Ulisse: Lord Byron. Dramma. Milano, Società coop. tip. 1867*, desgleichen auch die von Silvio Pellico während seiner Kerkerhaft auf Byron's Tod gedichtete Ode[2]), blieben mir leider unzugänglich.

[1]) p. 16.
[2]) Cf. Klein, *Geschichte des Dramas*, VI, 1, p. 442.

# IV.

# Byron's literarischer Einfluß auf die italienische Dichtung.

## A. Die lyrisch-epische Dichtung.

Wo Byron's Einfluß auf die italienische Literatur berührt wird, ist immer Giovanni Berchet (1793—1851) als Hauptrepräsentant seiner Schule mit Nachdruck hervorgehoben, so auch von Gervinus, Elze, Brandes, mit welchem Rechte, sei vorerst dahingestellt. [1])

Berchet war die Seele der revolutionären *Giovine Italia*, ein begeisterter Patriot und Sänger der Freiheit. Seiner radikalen Gesinnung wegen mußte er 1821 nach London fliehen und erst 1848 stand ihm die Rückkehr ins Vaterland öffen. Seine Romanzen und Lieder atmen denn auch glühende Vaterlandsliebe und unversöhnlichen Haß gegen Österreich. Gerade darin nun sucht man Vergleichspunkte mit Byron. Schließlich war aber dieser Haß gegen den Erbfeind bei einem nationalgesinnten Dichter der damaligen Zeit etwas Selbstverständliches, wie er denn auch bei Poerio, Mameli und anderen zutage tritt. Eher läßt sich eine Brücke finden zwischen Byron und Berchet in dem Philhellenismus. Durch sein persönliches Eintreten für die Sache des Griechenvolkes, durch die dichterische Verherrlichung hat Byron dieses neue Element der Literatur zugeführt. Auch Italien hat seine Griechendichter [2]), unter denen an erster Stelle G. Nicolini, Bisazza, Regaldi und Brofferio zu nennen sind. Der uns bereits wohlbekannte G. Nicolini [3]) besingt in dem epischen Gedicht "*La Resa di Missolunghi*" den heldenhaften Fall dieser Stadt. Lange hatte sie den belagernden Türken Widerstand geleistet; der Hunger zwang aber die Besatzung zu einem Ausfall, der zurückgeschlagen wurde. Als die Türken in die Stadt ein-

---

[1]) Gervinus, *Geschichte des 19. Jahrh.*, 8. Bd., p. 178; Elze, *Lord Byron*, p. 435; Brandes, a. a. O., p. 560.

[2]) Cf. Muoni, G., *La Letteratura filellenica nel romanticismo italiano. Milano 1907.* 8°.

[3]) *Opere edite ed ined.*, 1. Bd. *Poesie.*

dringen, da wird sie durch ihre Verteidiger in die Luft gesprengt. Der Dichter gedenkt hierbei auch Byron's, den der jähe Tod nur zu frühe aus seinem idealen Wirkungskreise gerissen hatte.

> "*Dov' eri allor, dove ti colse il fato,*
> *O ad ogni gloria nato*
> *Fabbro di forti carmi,*
> *Cantor d'Aroldo, e degli achei destini*
> *Zelator non inerte, anglo Tirteo.*"

Berchet nun nimmt mit seiner Romanze "*I Profughi di Parga*" wohl den ersten Platz unter den Griechendichtern ein. Er hat sie während seiner Verbannung in London verfaßt, wo sie auch 1824 im Drucke erschien. Zur Grundlage hat sie den schmählichen Verrat, durch den die Engländer 1714 die thessalische Küstenstadt den Türken in die Hände spielten. Gervinus gibt der Vermutung Raum, daß Berchet durch Byron's Äußerungen über Parga zu seiner Dichtung angeregt worden sei. Byron erwähnt Parga im "*Don Juan*" III, 86 (13) und *Childe Harold* II, 72. Don Juan singt:

> "*Fill high the bowl with Samian wine!*
> *On Suli's rock, and Parga's shore,*
> *Exists the remnant of a line*
> *Such as the Doric mothers bore;*
> *And there, perhaps, some seed is sown,*
> *The Heracleidan blood might own.*"

Doch ist wohl kaum anzunehmen, daß diese wenigen Verse Berchet's Romanze veranlaßt haben. Die dichterische Behandlung des Schicksals der Pargiaten lag damals sozusagen in der Luft. Schon 1819 war eine Aufsehen erregende Schrift des griechischen Philologen und Geschichtsschreibers André Mustoxidi: "*Exposé des faits qui ont précédé et suivi la cession de Parga*" erschienen, die äußerst heftige Angriffe gegen die Regierung enthält. Gleichzeitig mit Berchet veröffentlichte auch Foscolo seine "*Narrazione delle fortune e della cessione di Parga*".

Der Inhalt von Berchet's Romanze ist kurz folgender: Einer der nach Corfù geflüchteten Pargiaten stürzt sich beim Anblick seiner geliebten Heimat, die ihm vom Strande aus

sichtbar ist, ins Meer, wird aber wider seinen Willen von Engländern gerettet. Zwischen ihm nun und einem seiner Retter, Arrigo, erfolgt eine erregte Aussprache über die schmachvolle Tat Englands, so daß Arrigo am Schlusse mit Abscheu vor seinem Vaterland erfüllt wird:

> "*La sua patria ei confessa infamata,*
> *La rinnega, la fugge, l'abborre;*
> *Pur d'altrui mal la soffre accusata:*
> *Pur gli duole che amarla non può.*
> *Infelice! L'Europa ei trascorre;*
> *Ma per tutto lo insegue un lamento;*
> *Ma una terra che il faccia contento;*
> *Infelice! non anco trovò.*" (III). [1])

Möglich, daß Berchet bei der Charakteristik dieses Engländers an Byron gedacht hat, der ja die Politik seines Vaterlandes stets mißbilligt und sich ihrer selbst geschämt hatte. Die Klage um das verschwundene Heldentum der Griechen klingt durch das ganze Lied. Noch wehen die Lüfte so ambrosisch wie einst, noch strahlt die dunkle Schönheit der Frauen, aber auf der Männer Stirn steht die Furcht geschrieben:

> "*Come foglia in balìa del torrente,*
> *Ahi, la gloria di Grecia è sparita!*
> *L'aure antiche or qui trovi, e fiorente*
> *Delle donne la bruna beltà.*
> *Ma in le fronti virili scolpita*
> *Qui tu scorgi la mesta paura,*
> *Qui l'impronta con lui la sventura,*
> *La presenta all' umana pietà.*" (III.)

Nach De Sanctis ist das patriotische und doch sanfte Weib des Pargiaten, das ihren Gatten zu beruhigen versucht, eine Neuschöpfung in der italienischen Literatur, nach Byron'schem Muster geschaffen. [2]) Sie sollte das Über-

---

[1]) *Opere edite ed inedite.* Der Bedeutung Berchet's wurde nunmehr durch eine Neuausgabe entsprochen: *G. B. Le Poesie originali e tradotte a cura di G. Targioni-Tozzetti. Firenze 1907.*

[2]) De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, p. 510.

triebene in der Situation, das in den wutentbrannten Ausfällen des Pargiaten gegen den an sich schuldlosen Arrigo gelegen ist, mildern, sollte einen Ruhepunkt bilden in der leidenschaftlich erregten Handlung, ähnlich wie Medora und Ada, "*due occhi neri, che leniscono, ciò ch'è troppo crudo ed esagerato nel Caino, per esempio, nel Corsaro.*"

Berchet's Patriotismus und Haß gegen die Fremdherrschaft, gegen Österreich, die in den "*Profughi di Parga*" noch durch die Gefühle für Griechenland und die Schmähungen auf England verhüllt erscheinen, treten in einer anderen Dichtung, in den "*Fantasie*" offen zutage. 1829 ebenfalls in London publiziert, stellen sie das machtvolle Italien zur Zeit Friedrich Barbarossa's dem tatlosen, indifferenten Italien des 19. Jahrhunderts, das nur zu geduldig das fremde Joch trägt, gegenüber.

> "*Su! nel irto, increscioso Alemanno,*
> *Su! Lombardi, puntate la spada!*
> *Fate vostra, la vostra contrada*
> *Questa bella che il Ciel vi sortì*" (I).

Auf diesen Grundton ist das Gedicht gestimmt, das Mazzini mit Byron's "*The Dream*" vergleichen will. "*L'idea, ch'è la stessa del Sogno di Byron è poetica al sommo grado, e i contrasti profondi e impensati danno al componimento una vita tutta propria, tutta energica, tutta lirica, ch'è il vero carattere della romanza.*" [1])

Ähnlich Byron's "*Dream*" sind auch die "*Fantasie*" in Abschnitte (5) geteilt, deren jeder eine Vision des Verbannten, unter dem der Dichter sich selbst darstellt, zum Gegenstand hat, so die Liga Lombarda, Schlacht von Legnano, den Frieden von Constanza, und wie Byron jede Äußerung des Bildes mit den sich wiederholenden Worten anheben läßt

> "*A change came o'er the spirit of my dream*",

so leitet auch Berchet jede neue Phantasie mit den gleichen Versen ein.

> "*Era sopito l'esule*
> *Era la notte oscura*".

[1]) *Scritti*, 2. Bd., p. 116.



Diese nur geringen und dabei nicht absolut überzeugenden Ähnlichkeiten Berchet's mit Byron können seine Bezeichnung als Byronianer kaum gerechtfertigt erscheinen lassen, zumal er frei ist von Weltschmerz und Skeptizismus. Auffallenderweise findet sich auch sonst bei Berchet kein Hinweis auf Byron, sein Name wird nie von ihm genannt, selbst nicht in seinem literarischen Glaubensbekenntnis, der berühmten "*Lettera semiseria di Chrisostomo*" (1816), worin er die Ideen der romantischen Schule entwickelt und gegen den Klassizismus verficht. Seine übrigen Dichtungen aber, wie die Romanzen "*Clarissa*", "*Il Rimorso*", "*Giulia*" weisen mehr auf deutschen Einfluß, speziell Bürger, hin.

Eher scheint der Geist des großen Briten bei einem anderen italienischen Dichter, bei Francesco Domenico Guerrazzi (1804—1873) lebendig geworden zu sein.

Guerrazzi wurde am 12. August zu Livorno geboren. Schon in früher Jugend entwickelte er einen lebhaften Geist, großen Leseeifer, starken und eigenen Willen, der bis zum Starrsinn gehen konnte. So verließ er auch, als er sich mit seinem Vater überworfen hatte, das elterliche Haus und erwarb sich seinen dürftigen Lebensunterhalt durch Korrekturen. Von mütterlicher Seite hatte er nur Lieblosigkeiten und Züchtigungen erfahren, was in ähnlicher Weise wie bei Byron, einen düsteren Schatten auf das Gemüt des Knaben warf und seinen Charakter wesentlich beeinflussen und verbittern mußte. [1]) Stets jedoch bewies er warmes Mitgefühl für seine Nebenmenschen, starken, ausgesprochen demokratischen Patriotismus und rücksichtslosen Haß gegen Österreich, der ihn denn auch vorübergehend (1833) ins Gefängnis brachte.

Mit fünfzehn Jahren ging Guerrazzi nach Pisa, um sich dem Studium der Rechte zu widmen und auf den Beruf des Advokaten vorzubereiten. Hier in Pisa sollte ein Ereignis für ihn zum inneren, bedeutungsvollen Erlebnis werden. Byron nämlich traf um jene Zeit dort ein und nahm daselbst seinen Wohnsitz für nahezu ein Jahr, vom November 1821 bis zum

[1]) Seine Jugend hat er selbst in den *Note autobiografiche, Firenze. 1899.* 8° reizvoll geschildert.



August 1822. Welche Sensation das Erscheinen dieser außergewöhnlichen Persönlichkeit, der ihr Ruf bereits in die stille, kleine Stadt vorangeeilt war, für den siebzehnjährigen Jüngling bedeutete, hat er in seinen "*Memorie*"[1]), die seinem Freunde Mazzini gewidmet sind, aufgezeichnet. In aller Mund war damals der Name Byron's, die tollsten, abenteuerlichsten Sachen erzählte man sich von ihm, so auch, daß königliches Blut in seinen Adern fließe ... "*desiderai* — um mit Guerrazzi's eigenen Worten fortzufahren — *vederlo: mi parve Apollo del Vaticano. Se costui è un tristo, pensai fra me, Dio è un ingannatore, negando risolutamente che il Creatore avesse voluto riporre un' anima mala in sembianze tanto formose.*" Lavini Spada, der spätere Kriegsminister Pius' IX., verschaffte ihm Werke von Byron, deren Eindruck auf das Innere des jungen Mannes von elementarer Gewalt waren, und die ihn ganz in ihren Bann zogen: "*Giuseppe* — gemeint ist Mazzini — *mio, se questa volta salvai la mia povera intelligenza dalla vertigine delle sensazioni, fu miracolo vero.*" Seiner Begeisterung macht er in folgenden enthusiastischen Worten Luft: "*Non ho veduto la cascata di Niagara, nè la valanga delle Alpi, non so che cosa sia Vulcano, ma contemplai furiosissime tempeste, il fulmine mi scoppiò vicino, e non pertanto tutti gli spettacoli noti come gli sconosciuti, io penso non siano da paragonarsi a gran tratto con lo sbigottimento, che produsse in me la contemplazione di cotesta anima immensa. Cotesta era la poesia, che aveva presentito, ma non saputo definire ...*

*Tempo non mi pareva di fare considerazione se tanto oro fosse tutto di coppella; ma ne empiva cupidissimamente le bolge e il seno, e per molti anni non ho veduto e non ho sentito se non a traverso Byron.*

*Tu se' lo mio maestro, e il mio autore ... nè ripudierò certamente adesso codesto culto, che come religiosissimo io conservo nel cuore.*" Guerrazzi beklagt nur, daß ihm der Mangel an höchster dichterischer Begabung versage, Byron nachzukommen; überdies empfindet er seine Berufspflichten als lästigen Hemm-

---

[1]) Zitiert nach einer Textprobe bei D'Ancona e Bacci, *Manuale della lett. it.*, 5. Bd., p. 543 ff.

schuh für die freie und volle Entfaltung seines dichterischen Genies. Ihm war es nicht wie jenem vergönnt, Griechenlands heilige Städten zu betreten, den Mond über dem Olymp aufgehen zu sehen, wenn Sapphos leise Lieder übers Meer klingen; es fehlte ihm die Inspiration, und der Kontrast zwischen der dichterischen und forensischen Tätigkeit wirkt lähmend auf ihn ... "*io sento avere fatto anche troppo, se osai concepire e condurre a compimento i poveri miei libri.*"

Seinen Gefühlen für Byron verlieh Guerrazzi poetischen Ausdruck in den "*Stanze alle memorie di Byron*" verfaßt 1825, die nur einmal zu Livorno erschienen, dann von ihm selbst vergessen wurden. [1])

Jedenfalls war Byron's Weltanschauung ein entscheidender Faktor für die Bildung seiner eigenen geworden. Von ihm hat er denn auch die düstere Lebensauffassung, die alles mit den dunkelsten Farben malt. In seinen Werken schlagen gewaltige Wogen zügelloser Leidenschaft, winden sich die Menschen unter einem harten, erbarmungslosen Schicksal. Sein Lachen verzerrt sich nicht selten zur abstoßenden Grimasse, bittere Ironie und verletzender Sarkasmus verdrängen freien, harmlosen Humor. Byron hat aber auch nur den Grundton für seine Dichtung angegeben, im Einzelnen, in seinen Äußerungen ist er durchaus originell geblieben. Guerrazzi war so der typische Vertreter der satanischen Schule in Italien, ein Byron "*esagerato*", wie man ihn auch genannt hat. Byron wird ja gewöhnlich für diese unerquickliche Literaturgattung verantwortlich gemacht, und bekannt ist Southey's Vorrede zu "*The Vision of Judgement*", worin er derartige Auswüchse einer vernichtenden Kritik unterzieht und heftige Angriffe gegen den ihn besonders verhaßten Byron schleudert. "*The school which they have set up* — führt er aus — *may properly be called the Satanic school; for though their production breathe the spirit of Belial in their lascivious parts, and the spirit of Moloch in those loathsome images of atrocities and horrors which they delight to represent, they are more especially characterised by a Satanic spirit of pride and audacious impiety*

[1]) Cf. **Marradi**, *F. D. Guerrazzi*, p. 34.

*which still betrays the wretched feeling of hopelessness wherewith it is allied.*" [1])

Guerrazzi hat, wie schon betont, sein Vorbild noch übertroffen. Seine historischen Romane sind voll grauenhafter Begebenheiten, die Gegenspieler wahre Teufel in Menschengestalt, wie sie nur eine überreizte Phantasie zu ersinnen vermag, die aber das wirkliche Leben nicht kennt. Victor Hugo wäre ihm hierin wohl nicht mit Unrecht an die Seite zu stellen.

Seine dichterische Laufbahn begann er 1824 mit dem Drama "*Priamo*", der bald die historische Tragödie "*I Bianchi e i Neri*" [2]) folgte. Ihre Aufführung bedeutet einen glatten Mißerfolg für den jungen Dichter, der fortan der dramatischen Muse entsagte und keine Verse mehr schrieb.

Das Thema des letztgenannten Dramas bildet die Liebe Bianca's und Dore's, Kinder zweier feindlicher Brüder, Gualfredi, Haupt der "*Bianchi*" und Lemmo, Haupt der "*Neri*". Dore wird von dem unversöhnlichen Sohne Gualfredi's, Geri, ermordet. Dieser ist ein Ausbund aller Schlechtigkeit, der zuerst Versöhnung heuchelt, dann aber Dore meuchlings umbringen läßt und sein Blut in einem Pokal Lemmo vorsetzt, — ein der Thyestes-Sage entlehntes Motiv — damit er auf das Wohl der Ahnen trinke.

Weltschmerzliche Anklänge finden sich bereits, so III, 7.

"*Nel dolor*
*Si nasce . . . nel dolor si muore . . . e l'ora*
*Tra il nascimento e la morte è un dolore.*"

In Akt 1, Szene 2 erinnert eine Stelle an Byron's "*Bride of Abydos*". Dore singt Bianca ein Lied vor:

"*Per questa notte dubitante e lento*
*Move Gino alla casa del suo amore;*
*Chè giacque offeso e non rimase spento*
*Nel giorno maladetto del furore.*
*La casa è vuota, e sol vi stride il vento*
*Ond' egli grida in voce di dolore: —*

[1]) *Poetical Works*, p. 769.
[2]) In *Scritti*.

*Oretta, — Oretta, non ti vedrò — più!*
*L'eco dei monti gli risponde — più."*

In "*The Bride of Abydos*" (II, 27) klagt Giaffir um die tote Zuleika:

"*Where is my child?*" — *An Echo answers* — "*Where?*"

Guerrazzi's eigenste Domäne war der historische Roman. "*La Battaglia di Benevento*" (1828), "*L'Assedio di Firenze*" (1836), "*Beatrice Cenci*" (1854) gehörten zu den gelesensten Büchern der damaligen Zeit.

Gewöhnlich wird "*La Battaglia di Benevento*" für Guerrazzi's Abhängigkeit von Byron ins Feld geführt.[1] Seinen geschichtlichen Hintergrund hat dieser umfangreiche Roman in dem Untergang der Hohenstaufen, deren Sproß Manfred in der Schlacht bei Benevent 1266 gegen Karl von Anjou Reich und Leben verlor. Im Vordergrund steht die Liebe des Knappen Rugiero zu Manfreds schöner Tochter Yole. Rugiero wurde am Hofe Manfreds in Unwissenheit über seine Abkunft — er ist dessen natürlicher Sohn — erzogen, sucht und findet gar bald die Liebe Yole's. Der Standesunterschied der beiden läßt ihre innige Neigung jedoch ziemlich aussichtslos erscheinen. Durch die Vorspiegelung, daß er der Sohn Enrico's, Manfred's Bruder und von diesem in strenger Kerkerhaft gehalten, sei, wird Rugiero in die Netze von Manfred's Widersachern gezogen. Er tritt so auf die Seite der Verräter, wird aber durch die Mitteilung eines sterbenden Freundes über die Wahrheit seiner Abkunft aufgeklärt. Nach Möglichkeit sucht er wieder gut zu machen, was er an Manfred's Sache geschadet, glaubt er doch so die Hand Yole's, von der er nicht ahnt, daß sie seine Schwester ist, zu erringen. Er fällt mit ihm bei Benevent nach verzweifeltem Kampfe.

Rugiero ist ein Held nach Byron'schem Muster. Ihn wirft das Schicksal von einer Enttäuschung in die andere und läßt ihn schließlich an allem verzweifeln. Sein Äußeres erfährt folgende Schilderung: ... "*Su la sua fronte sta un segno, che non vide mai la fronte della giovinezza. Qual cosa può avere inciso quella impronta degli ultimi anni su la testa di colui, che ne vide*

---

[1]) Cf. Wiese u. Pèrcopo, *Geschichte der ital. Lit.*, p. 574.





*trascorrere venti soltanto? L'amarezza della animo numera gli anni sul volto del travagliato, e quel segno sta sopra il suo capo come la corona del dolore."* [1]) Die unglückliche Liebe zu Yole hat ihn aller Lebensfreude beraubt, nagende Skepsis quält sein zerrissenes Inneres ... *"camminò nell' orgoglio della mente sollevata fino al pensiero dell' onnipotente Distruggitore."* [2])

Byron legt seinem Luzifer im "*Cain*" die entsprechende blasphemische Äußerung in den Mund (I, 1):

> *"The Maker — call him*
> *Which name thou wilt: he makes but to destroy."*

Im X. Cap., als Rugiero willens ist, sich durch Verrat an Manfred für die grausame Behandlung seines vermeintlichen Vaters zu rächen und auf seinem Renner in wilder Verzweiflung dahinjagt, läuft er Gefahr, ahnungslos in einen hochgehenden Fluß hineinzureiten; doch ein des Weges kommender Pilger, der dem Pferde in die Zügel fällt, rettet ihn vor dem sicheren Tode. Rugiero aber dankt ihm nicht ob seines mutigen Eingreifens, zürnt ihm eher, da der Tod für ihn Erlösung gewesen wäre; denn "*Una vita, che deve finire con la morte, travagliata con le malattie del corpo, con le afflizioni dello spirito, sempre assalita dai bisogni, sempre minacciata dagli elementi ... è egli un dono questa vita? ...* [3]) Seine weitere Begleitung lehnt er schroff ab. Ähnlich ist das Verhalten des Byron'schen Manfred, als der Gemsenjäger den halb wahnsinnigen vom Sturze in die Tiefe zurückhält. Auch er weiß ihm keinen Dank, hätte lieber den Tod gefunden und entzieht sich seiner Gesellschaft.

Zahlreiche durch den Roman hin verstreute Aussprüche geben Zeugnis von Guerrazzi's Pessimismus, der nicht selten abstoßend wirkt, so wenn er in Cap. II die Gestalt des Weibes als das schönste Werk der Schöpfung preist, während dessen Seele ihm Grauen einflößt; denn "*nessun rettile, quantunque schifoso, fu eccettuato a dare la sua parte nella composizione della vita, che agita i moti delle sue membra; ogni rettile, meno lo*

---

[1]) Cap. I, p. 5.
[2]) Cap. I, p. 10.
[3]) Cap. X, p. 159.

*scorpione, che circondato dal fuoco volge in sè stesso il dardo velenoso, e generosamente si uccide. Tu sei bella, o creatura, ma la tua bellezza porta una impronta tenebrosa; tu sei figlia di un sublime pensiero, ma decaduta come Lucifero."* [1])

In seiner Geringschätzung des Lebens verwickelt er sich in folgendes Dilemma: "*E se la vita fu un bene, perchè mai ci viene tolta? E se la vita fu un male, perchè mai n'è stata concessa?*" [2])

Mit Byron verbindet Guerrazzi auch die Neigung zum Paradoxen. Drengotto z. B. bringt den Gedanken vor, daß die Ehe dem Wohle der menschlichen Gesellschaft widerstrebe, daß jeder neue Weltbürger den Kampf ums Dasein verschärfe und seine Existenz auf Kosten der Allgemeinheit suche! [3])

Das Gebiet der Satire betrat Guerrazzi mit seiner Erzählung: "*Il Buco nel Muro*", Milano 1863, die der letzten Periode seines dichterischen Schaffens angehörte.

Marcello, ein Tunichtgut, wird von seinem Onkel Orazio zur Besserung in die Fremde nach Mailand geschickt, mit wenig Geld in der Tasche. Hier verliebt er sich in seine Nachbarin, die junge, hübsche Witwe Isabella, deren Bekanntschaft er durch ein „Loch in der Mauer", die ihre Zimmer trennt, gemacht hat. Marcello kehrt nach Hause zurück mit der kategorischen Erklärung, jene Witwe freien zu wollen. Der Onkel, als vorsichtiger Mann, will jedoch Isabella vorher kennen lernen und begibt sich zu diesem Zwecke nach Mailand. Die Prüfung fällt gut aus, so daß er dem jungen Paar seinen Segen gibt.

Camerini bemerkt darüber: "*Il Guerrazzi ha di quelle digressioni ed escursioni a cui si abandonava si volontieri il cantore di Don Giovanni, se non che quell' ironia intende piuttosto a propiziare il genio scettico e critico del lettore che ad annullare l'effetto patetico e morale del racconto;*" [4])

Etwas vom Geiste Byron's ist in Guerrazzi's Erzählung zu verspüren, die reich ist an sarkastischen und ironischen

---

[1]) Cap. II, p. 12.
[2]) Cap. V, p. 55.
[3]) Cap. X, p. 175.
[4]) *Nuovi profili letterari*, 2. Bd. p. 110.





Ausfällen und "*digressioni*". Auch vor dem Religiösen macht seine Spottlust nicht halt "... *io veramente dichiaro di non sapere se tra gli angioli ci sia il maschio e la femmina, ma mi giova credere che ci abbiano ad essere*".[1]) Das Ewig-Weibliche bekommt wieder manch scharfen Hieb: "... *imperciocchè che cosa valgono le innocenze o non tentate, o ineccitabili, o fuggitive, io non so vedere.*"[2]) Arg mitgenommen werden die Verleger und Buchhändler, denen die schöne Aufgabe obliege, der Jugend die Schätze der Literatur zu erschließen. Aber wie erfüllen sie ihre Mission, wohin treiben sie die Jugend? "*In bordello.*" ... *Con la medesima coscienza, o piuttosto con la stessa sfrontatezza, l'editore ti stamperà l'Aretino e San Tommaso, la Imitazione di Cristo e le Novelle dell' abate Casti, l'avviso dello stato d'assedio bandito dai Tedeschi su la Lombardia, una sentenza del consiglio di guerra, un invito sacro, un sonetto per ballerina.*"[3])

Byron selbst wird erwähnt p. 171. Der von seinem Onkel eingesperrte Marcello erhält zum Zeitvertreib verschiedene Bücher, darunter auch die Werke Byron's, "*per tenerti sveglio*", wie ihm Bettina, die Haushälterin, erklärt.

Die wenigen Proben dürften zur Genüge zeigen, daß Guerrazzi seinem Meister alle Ehre machte und ihm an Schärfe des Witzes kaum nachstand. Er hat aber, wie schon erwähnt, sich von jeder sklavischen Nachahmung frei gehalten. Nicht mit Unrecht spricht sich sein Biograph Bosio gegen die Übertreibung Byron'scher Einflüsse auf Guerrazzi's Poesie aus. Byron habe ihm nur den Schleier gezogen von der Welt, die bis dahin seinem suchenden Auge verhüllt lag, und der so Neugeborene sei willenlos den Spuren des großen, fremden Dichters gefolgt, habe sich aber bald zur Originalität emporgerungen. Der Hauptunterschied zwischen beiden trete darin hervor, daß "*L'Inglese è interprete di sè; l'Italiano, di un popolo intero, del quale egli comprende in sè i dolori, le brame, le speranze, aspettando e operando che vengano alla coscienza di tutti.*"[4])

---

[1]) p. 29.
[2]) p. 40.
[3]) p. 111.
[4]) Bosio, *Biografia e rivista critica delle opere di F. D. Guerrazzi*, p. 13.

Auch Einflüsse anderer Dichter spielen bei Guerrazzi herein. Robin Hood in Scott's "*Ivanhoe*" gab zweifellos das Modell ab für den Räuberhauptmann Ghino di Tacco [1]), den großmütigen Beschützer der Armen und Bedrückten in der "*Battaglia di Benevento*", deren Turnierszene (Cap. XVI) ebenfalls stark an die in "*Ivanhoe*" erinnert. Guerrazzi's Verhältnis zu Heine hat Carlo Bonardi in seinem Buche *Enrico Heine nella letteratura italiana. Livorno. 1907. 8°* beleuchtet.

Eng befreundet mit Guerrazzi war der Lyriker Carlo Bini (1806—1842), der ebenfalls zu den Byronianern zu rechnen ist. Auch er hat des Lebens Bitterkeit gekostet und neigt zur Melancholie und pessimistischer Weltanschauung. So schreibt er in den "*Frammenti*": "*Non pensate; io soffro, ma son forte. Educato per 30 anni nello sconforto, la mia anima ormai sa comprimere il suo gemito immenso — la mia testa porta fieramente il dolore, come un re la corona.*" [2]) Zu Sterne und Byron fühlte er sich am meisten hingezogen, und sie wurden seine Lieblingsautoren. [3]) An Sterne's Humor erinnert sein "*Manoscritto di un Prigioniero*", das er im Gefängnis 1833 verfaßte, als er gleichzeitig mit Guerrazzi seiner politischen Umtriebe wegen eingekerkert war, und das die sozialen Gegensätze, die in der Verschiedenheit der Behandlung des armen und reichen Gefangenen zutage treten, mit feinem Spotte bloßstellt. Auch kräftigere Töne, weltschmerzlicher und revolutionärer Natur weiß er darin anzuschlagen, die sich jedoch nicht mit Bestimmtheit auf Byron zurückführen lassen. Bini läßt sich Cap. XV vom Leser selbst Vorwürfe machen, daß er sich allzu freigeistig äußere: "*. . . vorreste esser poeta, e vorrei essere anch' io; — ma come fareste quando il filo non arriva? — Vi compatisco; — avete letto Dante, l'Ariosto, Byron, Schiller, Goethe; — li avete gustati, — li avete sentiti; — vi compatisco.*"

Als Byronübersetzer ist Bini hervorgetreten mit den Prosaübersetzungen: *Il Prigioniero di Chillon* (1830), *Prometeo* (1838), *Vi fu un tempo* (1838), *Tenebre* (1838), *E tu piangerai*

[1]) Von Gh. d. T. erzählt auch die 2. Novelle des 10. Tages im "*Decamerone*".

[2]) *Scritti*, p. 278.

[3]) Cf. Pera, *Ricordi e biografie livornesi*, p. 428.

*quand' io sarò morto* (1838). Mit Byron beschäftigte er sich auch in einer kürzeren kritischen Studie "*Lord Byron*" (1830), worin er der in der Vorrede zu Cesaris Novellen ausgesprochenen Behauptung energisch entgegentritt, nach welcher "*Byron, Gualtieri Scott, e somiglianti ingegni così gagliardi a mo' di palloni, si levano sulle nubi, sino a che ad un soffio di aura nemica vuoti e rizzi ricaggiano al suolo.*" [1])

Am besten spiegelt Bini's innere Zerrissenheit sein Gedicht "*L'Anniversario della nascita*" wieder. Er blickt auf den dornenvollen und an Enttäuschungen reichen Weg zurück, den er bisher im Leben gegangen, fühlt sich dessen müde und kokettiert mit dem Todesgedanken; hat er doch über eine vergeudete Jugend zu klagen:

> "*Io non vissi, e son vecchio: — e qual orma*
> *Nel sentier d'una grande passione*
> *Ho stampato? E di gloria qual forma*
> *Mi sorrise? . . .*

Alles dünkt ihm schal und eitel, auch der Ruhm:

> "*E la gloria un' immagine muta*
> *A me parve, — una stella cadente,*
> *Una voce fra breve perduta*
> *Nell' immenso silenzio del niente:*"
> . . . . . . . . . . . . . .

Es ist die gleiche Stimmung, die sich Harold's bemächtigt, wenn er singt:

> "*We wither from our youth, we gasp away —*
> *Sick — sick; unfound the boon — unslaked the thirst,*
> *Though to the last, in verge of our decay,*
> . . . . . . . . . . . . . . . .
> *Love, Fame, Ambition, Avarice — 'tis the same,*
> *Each idle — and all ill — and none the worst —*
> *For all are meteors with a different name,*
> *And Death the sable smoke where vanishes the flame*"
> (IV, 124.)

[1]) *Scritti*, p. 163.

Ebensowenig Befriedigung gab ihm das Wissen, und die bittere Wahrheit von Manfred's Wort "*The Tree of Knowledge is not that of Life*" hat auch er erfahren:

> "*Fanciulletto alla schuola del mondo*
> *Venni; — e il mondo una coppa funesta*
> *Mi accostàra alle labbra; — un profondo*
> *Sorso bervi, — e una morte fu questa:*
> *Ahi! letale del mondo è la scienza!*
> *È la morte del cuor l'esperienza!*"

Am augenscheinlichsten trat der Einfluß Byron's auf die Umgestaltung der Versnovelle zutage, die in Italien seit Boccaccio's "*Filostrato*" mit besonderer Vorliebe gepflegt wurde. Des obszönen und schlüpfrigen Charakters, der ihr seit Casti anhing, wurde sie durch die ersten Romantiker Grossi und Sestini entkleidet. Sie verherrlichten in ihren Hauptwerken "*Ildegonda*" und "*Pia dei Tolomei*" treue hingebende Liebe und brachten die sentimentale Rührseligkeit in Schwang. Durch Byron aber sollte die Versnovelle eine abermalige Wandlung erfahren. Byron hat in seinen Epyllien, die nach Gottschall [1]) eine „Mischform sind, in der das Lyrische überwiegt, und nicht eine Abbreviatur des Epos, sondern eine weitere Ausführung der Ballade", eine neue poetische Gattung geschaffen. Neu war die lose, sprungweise Art der Schilderung, die Wahl des Stoffes, die Ehebruch und Verführung oder ein düsteres, geheimnisvolles "*crime*" bevorzugt, neu seine Helden, die außerhalb der menschlichen Gesellschaft stehend, den Stempel des Übermenschen und Titanen tragen. Schonungslos leuchtet er in die verborgensten Winkel der Seele, rüttelt an dem, was bisher als unantastbar und heilig erschien.

Ungemein groß ist die Anzahl der Versnovellen, die nach diesem Muster in Deutschland, Frankreich und vor allem in Italien entstanden sind, so daß hier nur die bedeutenderen gewürdigt werden können.

Nach Muoni würde den Reigen Carlo Tetaldi Fores

---

[1]) Gottschall, *Byron und die Gegenwart*, in: *Unsere Zeit* 1886, II, 2, p. 510.



(1793—1829), "*il più banale e maldestro dei copisti del Byron*", wie er ihn nennt, mit seiner Novelle "*Narcisa*" (1818) eröffnen.[1]) Die Lektüre ließ mich jedoch zu der Ansicht kommen, daß sie wenig oder nichts Byron'sches enthält. Stofflich den Nachtgedanken Young's entnommen, bewegt sie sich auch ganz in dessen sentimentaler, schwermütiger Manier.[2]) Von Tetaldi Fores' heute ganz vergessenen sonstigen Dichtungen war mir nur noch der kurze Canto "*Jacopo Foscari*" zugänglich, worin Foscari nächtlicherweile aus der Verbannung nach Venedig zurückkehrt und seine Gemahlin wiedersieht.

Jacopo Foscari's tragisches Geschick hat auch der Veroneser Guilio Pullè (geb. 1820) für seine Versnovelle "*I Foscari*", Verona 1842, verwertet. Pullè sucht darin die historische Treue nach Möglichkeit zu wahren. Jacopo Foscari wird in aller Stille von Kandia nach Venedig zurückgebracht zu neuem Verhör und nicht wie er hoffte, die ersehnte Freiheit zu erlangen. Zum zweiten Male vor Gericht gestellt wird er endgültig zu lebenslänglicher Verbannung verurteilt (Canto I). Jacopo stirbt vor Heimweh auf Kandia. Sein Vater aber wird des Amtes entsetzt, eine Kränkung, die er nicht überlebt. Als die Glocken von San Marco die Wahl seines Nachfolgers verkünden, bricht der greise Doge tot zusammen.

Nur geringe Spuren Byron'schen Einflusses weist "*Nello*" (1820) auf, ein "*Poema*" des Vittorio Benzone[3]) (1779—1822), Sohn der gefeierten Schönheit, Contessa Marina Benzone.[4]) In ihrem Palaste traf sich die schöngeistige Gesellschaft Venedigs, und auch Byron war dort häufig zu Gaste.

Den Kern der Novelle bildet eine rührsame Liebesgeschichte. Nella, die Heldin, die von ihrem Geliebten ge-

---

[1]) Muoni, *La fama del Byron e il byronismo in Italia*, p. 17.

[2]) *Night III. Narcissa.*

[3]) Über Benzone cf. Cegani, U., *Di Vittorio Benzone*, in: *Ateneo Veneto*, 1882, ser. V, Nr. 1 u. 2.

[4]) Cf. Brief: To Richard Belgrave Hoppner, May 31, 1821. "*The B(enzoni) is right. — I ought to have mentioned her humour and amiability, but I thought at her sixty, beauty would be most agreeable or least likely.*" (Dies bezieht sich auf eine Note zum "*Marino Faliero*".)

trennt wird, fällt einem Seesturm zum Opfer; ihre Leiche wird ans Land gespült und von ihrem Geliebten aufgefunden. Um das eigentliche Thema ranken sich ausführliche, geschichtliche Exkurse, die Venedigs sieg- und ruhmreiche Kämpfe, seine Jahrhundert lange Großmachtstellung mit der politischen Bedeutungslosigkeit, zu der es herabgesunken, in Vergleich bringen. Byron's "*Ode to Venice*" und "*Childe Harold*" C. IV waren, wenn auch nicht in Einzelheiten, so doch in ihrer ganzen Tendenz für Benzone vorbildlich. Byron selbst wird handelnd eingeführt, im 2. Gesang, als der Erzähler von Venedigs Geschichte bei der Erwähnung Marco Zeno's, des siegreichen Admirals, ergriffen innehält. Alle Zuhörer entfernen sich

"... *sol un restò di tanti.*
*Del garzone le lagrime e la voce,*
*Più che in altri non fer, pareano addentro*
*Passar nel costui petto, ed agitarne*
*L'occulto senso donde nasce amore.*
. . . . . . . . . . . . . .
*E della mia terra natal diletta*
*Le ruine talora e le sventure*
*Carme pietoso fe', talor di queste,*
*Starsi sdegnando in un pensier, tracra*
*Tema di scherno, l'ospite britanno.*"

Luigi Carrer (1801—1850), in seinen übrigen Dichtungen mehr dem Klassizismus zugehörig, hat dessen Boden mit seinen Versnovellen "*L'Omicida*" und "*Il Clotaldo*" verlassen. In ersterer sind Handlung — Brudermord aus Eifersucht auf die leibliche Schwester (!) — und Szenerie — Burg, Kloster, Alpenlandschaft — ganz in romantischem Geschmacke, aber ohne spezielle Anklänge an Byron. "*Il Clotaldo*", erschienen 1826, hingegen kann als erster und rechter Versuch gelten, Byron's Novellen in Italien nachzuahmen.

Carrer war bei der Albrizzi in persönliche Beziehungen zu dem englischen Dichter getreten, und hielt die Erinnerung an ihn, den er nicht nur als Poeten, sondern fast mehr noch

des Philhellenismus wegen hochschätzte, sets in Ehren.[1]) Im "*Clotaldo*" erzählt er uns die Geschichte eines unglücklichen Jünglings, der des Grafen Osvaldo einzige Tochter glühend liebt; die beiden Väter aber trennt ein alter Zwist, und Osvaldo erweist sich als erbitterter, unversöhnlicher Feind, von dem Clotaldo hinterlistig überfallen und in Gefangenschaft gesetzt wird. Der erste und zweite Gesang nun schildern wohl in Anlehnung an den "*Prisoner of Chillon*" das Schmachten des Unglücklichen in einsamer Kerkerhaft. Langsam und schier unerträglich schleichen ihm die Tage dahin in dem festen, vom Meere umspülten Turme, aus dem ein Entrinnen unmöglich erscheint. Nur einmal, da klingt ein Jagdlied in die bange Stille seines Kerkers weckt in ihm neue Hoffnung und Lebenslust, und läßt ihn, wenn auch nur für Augenblicke, die Schwere seines Schicksals vergessen:

> "*Cessò il canto: ma il cor dell' infelice*
> *A lungo ritenea le udite note;*
> *E, rapitosi in lor, per brevi istanti*
> *Vaneggiò nella gioia. A una rivolta*
> *D'occhi si vede innanzi il tetro muro*
> *E la fosca lucerna, e il dolce incanto*
> *Rapido dalla mente si gl' invola.*" (Canto I.)

Die Szene erinnert stark an jene prächtige Stelle im "*Prisoner*", wo das Lied eines Vögleins Bonivard's umdüstertes Gemüt aufheitert. Als es verklungen, da kommt auch ihm die Hoffnungslosigkeit seiner Lage um so schmerzlicher zum Bewußtsein:

> "*But then by dull degrees came back*
> *My senses to their wonted track;*
> *I saw the dungeon walls and floor*
> *Close slowly round me as before*" (X).

Endlich naht für Clotaldo die Stunde der Befreiung. Sein Jugendfreund stürmt mit einer Schar Gleichgesinnter in die Feste und findet dabei den Tod. Clotaldo aber, im Besitze der langersehnten Freiheit, hat alles verloren, was ihm

[1]) Cf. Sartorio, *Luigi Carrer*, p. 55.

das Leben teuer machte. Sein väterliches Schloß ist zerstört und verödet, sein Vater selbst gestorben, tot seine Geliebte. Der dritte Gesang ist denn auch ganz von Weltschmerz erfüllt. Clotaldo irrt in wilder Verzweiflung auf den Höhen des Apennin. Der Erde blumiges Kleid deckt nur die Gebeine der Toten, das weite Meer ist ihm nur eine "*illagrimata tomba*". Seine Verbissenheit richtet sich sogar gegen den Höchsten:

> "*Erge il mortale, e col fraterno sangue*
> *Placa il destino. Offrì Caino frutta,*
> *Innocuo sacrifizio, e maledetta*
> *Fu l'offerta e il ministro: alle macchiate*
> *Nel sangue della gregia are d'Abele*
> *Arrise il Nume, e devorò la fiamma*
> *Le palpitante viscere*" (Canto III).

Ähnlich kritisiert auch Byron's Kain das Verhalten der Gottheit, die am blutigen Opfer mehr Gefallen findet als an den Früchten des Feldes.

> *Cain:* "*His!*
> *His pleasure! what was his high pleasure in*
> *The fumes of scorching flesh and smoking blood,*
> *To the pain of the bleating mothers, which*
> *Still yearn for their dead offspring? or the pangs*
> *Of the sad ignorant victims underneath*
> *Thy pious knife?*" (III. 1).

Doch durch geistlichen Zuspruch wird Clotaldo wieder auf den rechten Weg geleitet und beschließt seine Tage friedlich im Kloster.

In Kalabrien hatte sich in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts eine junge, vorwärtsstürmende Dichterschule herangebildet, bei der die Ideen Byron's auf fruchtbaren Boden fielen. Sie suchte ihre dichterischen Lorbeeren auf dem Gebiete der Versnovelle, die sie mit echt südländischem Feuer und wilder Leidenschaftlichkeit ausstattete.

Eingeführt wurde Byron in Unteritalien durch Pasquale de Virgilii (1812—1876), dessen treffliche, in die Jahre 1835, 1836 fallende Übersetzungen "*Marino Faliero*", "*I due Foscari*", "*Manfredo*" — dieser besonders gelungen — "*Caino*", "*Sardana-*



*palo*", auch Kalabrien mit der Eigenart des nordischen Dichters bekannt machten.[1])

Saverio Baldacchini (1800—1879) bekennt sich zwar mit seiner Künstlernovelle "*Claudio Vannini*" (1836), soweit es die Form betrifft, noch zum Klassizismus. Er vermeidet starke dramatische Bewegung, ist mehr schildernd und moralisch-tendenziös. Aus dem Inhalt aber spricht doch Byron's Geist, und im Helden Claudio Vannini, einem sienesischen Maler des siebzehnten Jahrhunderts, ist unschwer der Manfredtypus zu erkennen. Schon als Knabe zeigt er Weltverachtung und Hinneigung zur Einsamkeit, flieht die fröhlichen Spiele der Jugend und brütet über den Büchern. Ein ungewisses Sehnen zieht ihn von der Heimat fort, in die Schweizeralpen, wo er in völliger Abgeschiedenheit in einer ärmlichen Hütte haust, immer mehr und mehr der Schwermut und Skepsis anheimfallend:

> "*Ov' è una vera gioia,*
> *Ove una intensa voluttà, che, quando*
> *Duri più d'un fuggevole momento,*
> *Non s'estingua nel tedio e nella morte?*
> *Dunque correrà l'uom, seguendo eterni*
> *Inganni, e mai non avrà cor che basti*
> *A sollevar dell' universo il velo?*"

Doch auch dort ist nicht seines Bleibens. Es drängt ihn weiter nach Frankreich, wo er auch moralisch immer tiefer sinkt. Er treibt seine Geliebte in den Tod, entwürdigt seine Kunst durch die ausschließliche Darstellung des Häßlichen und Obszönen, und kehrt dann wieder nach Italien zurück. Am Totenbette seiner Mutter wird er geläutert und nimmt

---

[1]) In einem Artikel des zu Neapel erscheinenden *Progresso delle scienze, delle lettere e delle arti* 1837 (Maggio—Augusto, p. 273 ff.): *Del Manfredi di Byron*, wird Pasquale de Virgilii's Verdienst um die Verbreitung Byron's ins rechte Licht gesetzt von M. B. (Michele Baldacchini, dem Bruder des bekannten Saverio B.) ... "*Trattandosi di lord Byron, d'un autore che a dì nostri ha, per così dire, stancato le penne de' critici, non fa mestieri discendere a' particolari; specialmente ora che le opere di questo poeta prima in Italia più celebrate che lette, mercè le cure de' suoi traduttori, vanno per le mani di tutti.*" In einer Anmerkung weist er noch besonders auf De Vergilii's Manfredübersetzung hin, p. 275.

dann seine Studien von neuem auf und zwar mit so übermäßigem Eifer, daß er schwer erkrankt und stirbt.

Übersetzt hat Baldacchini noch Byron's "*Parisina*" und "*The Dream*".

Charakteristischer tritt uns das Wesen der kalabresischen Versnovelle bei zwei anderen Autoren, bei Domenico Mauro (1812—1879) und Vincenzo Padula (1819—1893) entgegen, deren "*Errico*" und "*Valentino*" gleichzeitig — 1845 — erschienen. In beiden Werken ist das Brigantentum, das damals im Süden Italiens in voller Blüte stand, idealisiert. Der von der Gesellschaft schuldlos Geächtete wird zum weltschmerzlichen Helden, wie ihn Byron im „Korsaren“ geschaffen hat.

Errico hat der Verrat seines Jugendfreundes Aroldo, der seine geliebte Frau Teresa verführte, in die Wälder, in die abgeschiedene "*Sila*" getrieben. Er tritt einer Rotte wilder Gesellen bei, zu deren Anführer er sich bald aufwirft. Unter seinem faszinierenden Einfluß sind sie ihm blind ergeben. Errico aber hat wie Corrado wenig mit ihnen gemein. Gleich diesem schließt er sich von ihnen ab und vergräbt sich in seine Gedanken:

> "*Lui solitario, solitario sempre,*
> *Sempre pensoso del suo fato*" (Canto V).

Dazu auch die von Byron beliebte Pose:

> "*Errico stava*
> *Tra le quercie fischianti e sotto l'ombra*
> *Degli annosi castagni, eretto in piedi*
> *Con le braccia sul petto e con lo sguardo*
> *Nel suo paese. Gli venian sul fronte*
> *E sparivan le rughe, e sporto il labbro,*
> *Si aggrottavan le ciglia: il guardo fosco*
> *Indicava un pensier, un desperato,*
> *Angoscioso pensier*". (Canto V).

Auf die Nachricht, daß sein Kind gestorben ist, verübt er Selbstmord. Elisa, Aroldo's Gattin, wird über die Untreue ihres Mannes wahnsinnig. Aroldo, des Mordes an Errico's Knaben unschuldigerweise angeklagt, soll auf dem Galgen



sterben, wird aber zuvor noch durch Errico's Bande getötet. Auf der Richtstätte finden sich Elisa und Teresa zur Versöhnung. Erstere stirbt, schon lange dem Siechtum verfallen, letztere tötet sich selbst; alles in allem eine Häufung grauser überspannter Effekte, manche allerdings nicht ohne dramatische Wirkung. "*Era il mondo di Byron insieme con una natura altamente poetica, la foresta, — la Sila, — le spelonche, i monti e le valli, furiosi temporali avvicendati con cielo sereno e sorridente, villagi con chiesette e conventi e ville e giardini*", lautet De Sanctis' Urteil über "*Errico*". [1])

Auch der häufige, unvermittelte Szenenwechsel, die fragmentarische Schilderung entspricht ganz Byron's „Windharfentechnik".

Noch peinlicher ist die Wirkung, die Padula's [2]) "*Valentino*" auf den Leser übt. Äußerlich unterscheidet sie sich von den genannten Novellen, die den *Verso sciolto* zum Versmaß haben, durch Anwendung der *Ottava rima.*

In fünf Canti entrollt uns das Gedicht das furchtbare Schicksal eines Unglücklichen, der trotz Ankämpfens gegen das Verhängnis, tiefer und tiefer fällt und zum Räuber und Mörder wird. Eine eingehende Analyse der sehr verwickelten Handlung gibt De Sanctis. [3])

Schon die Art und Weise, wie Padula den Helden Valentino einführt, ist byronisch. Geheimnisvoll und Schritt auf Schritt folgt er Leonetto,

> "*Com' ombra taciturna, in ogni dove*
> *Il suo corpo accompagna, egli tal move*". (I, 5).

Die Erzählung wickelt sich wie z. B. im "*Giaour*" von rückwärts auf. Das mystische Dunkel, in das der Dichter Valentino hüllt, die öfters fallenden Andeutungen, die etwas Ungeheuerliches in seiner Lebensgeschichte vermuten lassen, finden ihre Lösung erst Canto III, 13 ff. durch die Beichte, die Valentino dem Pater — seinem von ihm nicht erkannten

---

[1]) De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, p. 75.

[2]) Über Padula cf. Chiara, S. de, *Della poesia di Vincenzo Padula. Cosenza. 1903. 8°.*

[3]) De Sanctis, a. a. O., p. 110—115.

Vater — ablegt. Er bereut sein wüstes Leben, daß er einst die Frau seines Wohltäters entehrt hat. Doch da gibt sich der Mönch zu erkennen und eröffnet ihm die grause Wahrheit, daß es seine eigene Mutter war, an der er sich in jener verhängnisvollen Nacht vergangen hat, und daß es seine leibliche Schwester ist, mit der er jetzt vor den Altar treten will.

Padula's Dichtung ist zugleich eine Anklage gegen die Gesellschaft, eine Kritik der sozialen Gegensätze. Valentino, der Bastard, war vom ehrlichsten Streben beseelt, ein nützliches Glied der menschlichen Gesellschaft zu werden, doch immer legte man ihm Hindernisse in den Weg und stieß ihn seiner dunkeln Abkunft wegen erbarmungslos zurück:

> "*Un odio contro Dio, contro me stesso,*
> *Un odio contro l'uomo, un odio al bene,*
> *Alla virtù degli altri, un indefesso*
> *Amor di trarli a nuove colpe e pene,*
> *Ognor più ricrescente e mai represso;*
> *E il pensier di Dio c'ognor riviene,*
> *Più chiaro, più ostinato, e più m'irrita:*
> *Ecco l'inferno in cui sentia la vita!*" (III, 33).

Mit solchen Versen offenbart er uns seinen Seelenzustand. Es ist die grenzenlose Wut gegen alles Irdische und Himmlische, die ja auch den „Korsaren“ erfüllt. Doch wie Corrado, so setzt Valentino seinen Verbrechen eine Tugend entgegen, wie jener Medora, so liebt er Antonetta mit tiefster Inbrunst. Auch als ihm die schreckliche Gewißheit wird, daß sie ihm als Schwester nicht für immer angehören kann, zeigt er, daß es mehr war als bloße Sinnlichkeit, die ihn an sie fesselte:

> "*Voglio io solo spirar tuo dolce fiato,*
> *Scaldarmi io solo del tuo viso ai rai*" (III, 40).

Er ist der Typus des gefallenen Engels: "*Un infernal Angiol*"[1]) (V, 20) scheint er seiner Umgebung.

De Sanctis bemerkt noch: "*Il poeta cumula in lui (Valentino) tutti gli orrori, tutto ciò che può far fremere l'uomo e la*

[1]) Cf. "*If ever evil angel bore*
*The form of mortal, such he wore.*" Giaour.

*natura lo involge nella doppia aureola — se posso profanare questa parola — dell' incesto e del parricidio. Combinazione venuta da Byron; ma esagerata, annerita.*"[1])

Valentino hat nämlich, was nachträglich erwähnt sei, in seiner Verzweiflung über die furchtbare Mitteilung, die ihm sein Vater gemacht, diesen schonungslos hingemordet. Was die „Kombination von Incest und Vatermord bzw. Verwandtenmord" betrifft, könnte nur Byron's "*Cain*" in Frage kommen. Im Incest allein wurzelt Manfred's Schuld und nur gespielt hat Byron mit diesem heiklen Stoff in "*The Bride of Abydos*". Aber Byron hat das Thema nicht inauguriert in der Literatur. Schon eines der ältesten und grandiosesten Werke der Weltliteratur, "*Oedipus Rex*", hat es bereits zum Vorwurf, und gerade diese Dichtung scheint Padula vorgeschwebt zu haben, ein Umstand, auf den Alberto de Luca in der Vorrede zum "*Valentino*" mit Recht hinweist. Ödipus und Valentino haben unter der Macht des unabwendbaren Schicksals, das sich an ihre Fersen heftet, die furchtbare Tat vollbracht, aber unwissentlich. Valentino wirft sich, als er das Entsetzliche von seinem Vater erfahren, voll wilder Verzweiflung zu Boden, sich und sein Geschick verfluchend, eine Szene in ihrer dramatischen Wucht nicht unähnlich dem wahnsinnigen Gebahren des Ödipus, von dem der Diener im Drama berichtet (Vers 1260 ff.).

Eher könnte die Liebe Valentino's und Antonetta's im Anklang an Giaffir's und Suleika's Beziehungen stehen; doch, während Valentino nicht ahnt, daß es seine Schwester ist, die er so begehrend liebt, während ihn die Aufklärung des wahren Sachverhalts aller Hoffnung beraubt, ist es in Byron's Gedicht gerade umgekehrt: Giaffir und Suleika halten sich fälschlicherweise für Geschwister, ihnen bringt die Gewißheit, daß sie es nicht sind, erst das wahre Glück.

Die mehr als geschwisterliche Neigung von Bruder und Schwester war gerade in der Romantik ein beliebtes Thema. Schon vor Byron hat z. B. Chateaubriand im *René* das Problem gestreift. Sie spielt, wie wir gesehen, auch in Guerrazzi's

[1]) De Sanctis, a. a. O., p. 116.

"*Battaglia di Benevento*" (cf. p. 58) und Carrer's "*L'Omicida*" (cf. p. 71) herein.

Bei zwei anderen Versnovellen, deren Helden dem Korsarentypus nahe zu stehen scheinen, muß ich mich, da sie mir nicht zugänglich waren, mit dem bloßen Hinweis begnügen. Es sind dies: *Il Brigante, novella calabrese in 4 canti, Napoli (dell' Ancona) 1844* des Kalabresen Biagio Miraglia (1823—1885)[1]) und: *Il Masnadiero, novella, Milano 1836* von Giulio Pullè.[2])

Das Erstlingswerk eines Dichters, der die bisher behandelten an Bedeutung überragt, Giovanni Prati's (1814—1884) "*Edmenegarda*", wird von De Gubernatis bezeichnet als "*il più patetico e più elegantemente mosso dei poemi che la musa di Byron abbia inspirato ai poeti d'Italia*".[3])

In Giovanni Prati, geboren zu Dasindo im *Trento*, haben wir einen zweifellos hochbegabten Dichter vor uns, den seine glühende bilderreiche Sprache, seine üppige Phantasie in die erste Reihe der italienischen Romantiker stellt, dem jedoch ein gewisser Überschwang in den Gefühlen und vor allem auch ein gewisser Mangel an Originalität nicht abgesprochen werden kann. Neben deutschem Einfluß, speziell Goethe's und Bürger's, ist es besonders Byron, dessen Schöpfungen auf ihn eingewirkt haben und dessen Weltanschauung er sich vielfach zu eigen gemacht hat.

Nach seiner ersten Studienzeit in Trient bezog Prati mit fünfzehn Jahren die Universität Padua, wo gerade Byron's Werke in den genannten Übersetzungen G. Nicolini's von der akademischen Jugend gelesen und bewundert wurden.[4])

---

[1]) Cf. De Sanctis, a. a. O., p. 73 u. 198.

[2]) Cf. Passano, *I novellieri italiani in verso indicati e descritti*, p. 248. P.: "*Il Masnadiero . . . è una di quelle creature che sembrano gittate sulla terra per trarvi una vita d'infelicità e di misfatti. D'animo ardente e d'immoderata fantasia, incapaci di temperate azioni, prendono costoro dalle cause circostanti l'impulso, o a grandi virtù o a grandi nequizie. . . . il tipo compito lo ha per avventura offerto lord Byron, e forse al Byron ha talora pensato l'autore.*"

[3]) De Gubernatis, *Ricordi biografici*, p. 437.

[4]) Cf. Zanella, *Paralleli letterari*, p. 303.

Wie sehr Prati's Gemüt für Byron's trübe Philosophie empfänglich sein mußte, spricht aus seinem Gedicht "*La mia prima vita*" [1]), das sein schon in früher Jugend melancholisches und menschenscheues Wesen erkennen läßt. Dort heißt es:

"*Lunga una febbre il giovane*
*Mio cor suggeva; e dal tumulto ho torti*
*Gli occhi, schifando; e piacquemi*
*La nuda terra, e i giorni senza sol;*
*E fu una mia gioia sotto ai rami morti,*
*Pestar le foglie inaridite al suol.*

. . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . *agli uomini*
*Fede non presto e alle lusinghe lor;*
*E son, come su giogo inabitato,*
*Un nudo tronco; eppur lacrimo ancor.*"

Von seinem Aufenthalt in Padua mag auch seine Bekanntschaft mit Byron's Werken datieren, die ihren Eindruck auf ihn nicht verfehlten. "*Pensò e scrisse l'Edmenegarda*" und wie Byron nach einer toll durchlebten Nacht einige hundert Verse aufs Papier warf, ähnlich war auch Prati's Arbeitsmethode in jenen Tagen jugendlichen Übermutes. [2])

Die Versnovelle "*Edmenegarda*" [3]), eine Ehebruchsgeschichte in fünf canti (*versi sciolti*), erschien 1841. Sie beruht auf einer wahren Begebenheit, die sich 1839 in Venedig (mit der Schwester des Politikers Daniele Manin) zugetragen hatte. Ihr Inhalt sei kurz wiedergegeben: Edmenegarda ist in Venedig an den Engländer Arrigo verheiratet und zwar in glücklichster Ehe, der zwei Kinder entsprossen. In sie verliebt sich ein junger Lebemann, Leoni, dessen glühende Leidenschaft sie erst nach längerer Zurückhaltung erwidert. Durch einen Zufall erfährt Arrigo von den ehebrecherischen Beziehungen der beiden, worauf Edmenegarda sein Haus verläßt, um mit Leoni zusammen zu leben. Leoni liebt sie zwar immer noch leidenschaftlich, muß aber Spielschulden wegen ins Ausland

---

[1]) *Opere edite e inedite*, 1. Bd.
[2]) Cf. Zanella, a. a. O., p. 304.
[3]) *Opere edite e inedite*, 1. Bd.

flüchten, Edmenegarda in bitterster Not zurücklassend. In ihrer Bedrängnis sucht sie Verzeihung von ihrem einstigen Gatten. Abgewiesen von ihm stürzt sie sich in selbstmörderischer Absicht ins Wasser, wird aber gerettet und zieht sich nun ins Kloster zurück.

So nähert sich "*Edmenegarda*" dem Inhalte nach am meisten von Byron's Werken der "*Parisina*", ohne daß diese als direktes Vorbild zu betrachten ist, denn außer dem Ehebruch haben die beiden Novellen nichts oder nicht viel gemein. Daß aber Prati "*Parisina*" tatsächlich vor Augen hatte, ist aus den folgenden Versen zu entnehmen.

"*Al cupo*
*Tempestar della mente e agli odii ingrati*
*Della terra natale, e a qualche arcano*
*E tremendo peccato, in queste tue*
*Ospiti rive, dopo lunga guerra,*
*Trovò riposo un esule; e talvolta*
*Brillò la goia ne' fulminei sguardi*
*Del poeta d'Aroldo!*
*Alle solinghe*
*Ore di quella traviata i canti*
*Del poeta d'Aroldo eran compagni.*
*E quella sera le correan a forza*
*La mente e gli occhi sui dolenti casi*
*Di Parisina. Alla fatal lettura,*
*Ecco repente tramortir la lampa,*
*Stridere i vetri: ella riapre e chiude*
*Più volte il libro, e pallida, d'intorno*
*Sguardando, le parea dalla oscillante*
*Parete lampeggiar l'ombra del Duca*" (Canto II).

Das gleiche psychologische Moment wie in "*Parisina*", die sich im Schlafe durch Nennung ihres Geliebten dem Gatten verrät, finden wir bei "*Edmenegarda*" wieder. Arrigo wird in seinem Zweifel an seiner Gattin Treue bestärkt durch den Gedanken:

"*S'era ingannato?*
*O quella notte Edmenegarda in sogno*
*Proferse un nome?*" (Canto III).





In den zahlreichen nach Byron's Vorgang eingestreuten lyrischen Partien erinnern manche an dessen Pessimismus, z. B.

*"Misero, che speri*
*Si ti percote Iddio? Non è già il mondo*
*Grandemente pietoso"* (Canto I).

Auch misanthropische Anklänge zeigen sich in den Worten Edmenegarda's, für die die Welt, als sie ihr Gatte verstoßen, nur Hohn und Spott statt Mitleid übrig hat.

*— Quanta pietade*
*Sentirà dell' afflitta anima il mondo! —*
*Oh! nol pensar!*
*Questo rettile abietto*
*Non ha voce per piangere"*.... (Canto IV).

Cf. damit *"Childe Harold"* IV, 136:

*"From mighty wrongs to petty perfidy*
*Have I not seen what human things could do?*
*From the loud roar of foaming calumny*
*To the small whisper of the as paltry few —*
*And subtler venom of the reptile crew"*,
. . . . .

Die Verteidigung der „freien Liebe“ und mit ihr des Ehebruchs, die Prati seiner Edmenegarda in den Mund legt, und die den in späteren Werken bekundeten Anschauungen des Dichters entgegen ist, verrät nur zu sehr die Nachwirkung Byron'scher Reflexionen über Liebe und Ehe, wie sie an vielen Stellen (so *Don Juan* XIV, 93) und in der Tendenz mancher Stücke (*Beppo, Don Juan*) zutage tritt.

Edmenegarda sucht ihren Fehltritt zu entschuldigen mit den charakteristischen Worten:

*— Qual fede io ruppi?*
*Su quale altare io la giurai? Esser non puote*
*Che un monarca sì grande oda ogni vano*
*Bisbigliar de' mortali. Un re sì giusto*
*Esser non può che a servitù condanni*
*Questo fuoco d'amor che da lui parte*
*Libero tanto ed è movenza, e luce*

*Del suo creato! . . .*

. . . . . . . . . . . . . . .

*. . . Ama la tigre*
*Il suo compagno; ma se amor la volge*
*Naturalmente ad altre gioie, è stolto*
*Chi ne la incolpa. E l'uom misero ardisce*
*Emendar la natura?"* . . . (Canto IV).

"*Edmenegarda*" brachte Prati die ersten Dichterlorbeeren und erfreute sich großer Beliebtheit; denn trotz aller Anlehnung an fremdes Vorbild, ist sie doch ein Werk von echt italienischem Charakter. "*Nello scrivere,*" sagt De Gubernatis, "*l'Edmenegarda non si dimenticò di aver gustato i poemi di Giorgio Byron; ma chi potrebbe asserire che l'Edmenegarda non sia una creazione affatto italiana?*" [1])

Als weitere Frucht Byron'scher Ideen veröffentlichte Prati 1850 "*Ultime ore d'Aroldo*".[2]) Sie sind als Fortsetzung von "*Childe Harold*" gedacht, allerdings nur insoweit es die Charakterentwicklung des weltschmerzlichen Jünglings betrifft, die hier bis zur letzten Konsequenz, zum Wahnsinn und Selbstmord geführt wird.[3]) Prati wählte, als wirksamer, die Form des Dialoges. Ein Greis sucht Aroldo durch Trost und Vernunftgründe von seinem Lebensüberdruß zu heilen. Aroldo ist von der Nichtigkeit alles Irdischen durchdrungen. "*Un sol desio, la morte*" bewegt ihn noch, und "*He felt the fulness of satiety*". Alles sieht er von der schwärzesten Seite, Vaterland, Freunde sind ihm verhaßt und er beneidet die Toten, die ihm voran-

---

[1]) De Gubernatis, *G. Prati*, p. 40.

[2]) *Opere edite e inedite.* 3. Bd.

[3]) Der Dichter gibt die Gründe, die ihn bei der Abfassung leiteten, selbst an, p. 184: "*Una serie d'inconseguenze fiere e dolorose della mente e del cuore, determina il più delle volte nell' uomo quell' ultimo atto di follia che si chiama il suicidio. Io coi presenti versi ho tentato di ritrarre, come valsi, questo oscuro e tristo fenomeno dello spirito umano. — Alcune pagine ci lasciarono scritte sul tetro tema il Goethe, il Rousseau, il Byron e il Foscolo, ma la condizione in cui posero i loro protagonisti, e le varie circostanze di cui li circondarono non mi parvero mai bastevoli a trasfondere nel lettore quel senso di pietà profonda, che desta lo sfacimento dell' uomo, nel quale il deliberato volere può assai meno, a mio credere, che l'impeto cieco e passionato dell' anima, e talvolta il semplice caso.*"

gegangen. Wie Harold möchte auch Aroldo in der Liebe noch das einzig Gute auf der trostlosen Welt sehen, doch auch sie ist nur Schein und Trug:

> ... *Oh! larva fuggitiva,*
> *Larva d'amor, come sorridi e passi*
> *Sul cammin de' mortali. Unico bene*
> *Veracemente è questo; e forsennati*
> *Noi lo uccidiam sotto le braccia nostre,*
> *Per poi languir, cadaveri viventi,*
> *Nella notte del tedio*" (p. 190).

In gleicher Weise klagt auch Harold:

> "*Oh! many a time and oft, had Harold loved,*
> *Or dreamed he loved, since Rapture is a dream;*
> . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
> *And lately he had learned with truth to deem*
> *Love has no gift so grateful as his wings:*
> *How fair, how young, how soft soe'er he seem,*
> *Full from the fount of Joy's delicious springs*
> *Some bitter o'er the flowers its bubbling venom flings*"
> (I, 82).

Der Alte gibt Aroldo den Rat, sich dem Kreis der Menschen zu entziehen und die unberührte Natur aufzusuchen:

> "*Cerca i monti nativi, il benedetto*
> *Aere inoffeso dal furor, le selve*
> *Non dal soffio dell' uom contaminate,*
> *Dove sull' ombra delle quercie eterne*
> *L'aquila passa, e de' pastori il canto*" (p. 194).

Auch in "*Childe Harold*" begegnen wir dem Gedanken, daß "*Dear Nature is the kindest mother still*" (II, 37).

Bei Harold (III, 1) sowohl als bei Aroldo leuchtet durch das trostlose Dunkel des Pessimismus ein heller Stern, die Kindesliebe. Aroldo gedenkt seiner zehnjährigen Tochter, die getrennt ist

> "*per rigor di fortuna e di tiranni*
> *Dalle paterne braccia.*" — (p. 195)

mit innigster Liebe, und die Sorge und Sehnsucht um das



Kind lösen in ihm den elementaren Schmerzensausbruch, der ihm die Besinnung raubt und ihn dem Abgrunde zutreibt, wo er sich zu Tode stürzt.

> "*Nell' uman deserto*
> *Sta il dolor come re . . .*

Mit diesen Versen klingt das Gedicht aus.

1853 läßt Prati wieder eine Versnovelle folgen: "*Rodolfo.*" *Poema in quattro canti,* abgefaßt in *Ottava rima.* Es ist ein "*libro d'amore, di dolore, d'espiazione e di fede*", wie es der Dichter in der Vorrede selbst bezeichnet.[1]) Der Erfolg war durchschlagend, und man schätzte das Werk über Gebühr, dem nur Goethe und Byron Ähnliches an die Seite zu stellen hätten.[2])

Der Graf Rodolfo von Castelcampo hatte ein Liebesverhältnis mit der Waise Eletra. Ihrer überdrüssig geworden, locken ihn die Reize ihrer jüngeren Freundin Tekla, die auch seine Leidenschaft erwidert. Eletra fürchtet für ihre geliebte Tekla und überredet Rodolfo, für einige Zeit in die Fremde zu ziehen, damit er Tekla und diese ihn vergessen würde (C. I). Rodolfo verläßt gebrochenen Herzens die Heimat und geht über Spanien nach Amerika (cf. Chateaubriand's "*René*"), wo er bei einem Franziskanerpater, dem er sein Herz ausschüttet, Trost findet (C. II); doch erfaßt ihn unwiderstehliches Heimweh und so kehrt er wieder zurück nach Italien. Das Wiedersehen Eletra's läßt ihre Liebe neu aufflammen (C. III). Tekla verzehrt sich in stillem Gram und stirbt daran, während Rodolfo — neuerdings von Schwermut befallen — fürs Vaterland ins Feld zieht und bei der Erstürmung von Vicenza fällt (C. IV).

De Gubernatis läßt sich über "*Rodolfo*" folgendermaßen

---

[1]) In der Vorrede weist Prati auch auf seine Vorbilder: "*Byron, Goethe e Chateaubriand mi precedettero nel colorire alcune parti di questo tema, in cui sta certo riposto una delle più alte realtà della vita umana*"; er fügt aber gleich zur Wahrung seiner Originalität hinzu: "*Ma altra è la loro ragion filosofica dalla mia; altro lo scopo finale; altri i mezzi e le forme dell' arte: non giova dir dell' ingegno, perchè questo non è argomento nel quale io debba o voglia metter parola; nè modesta nè audace.*" p. VI.

[2]) Cf. Camerini, *Nuovi profili letterari*, 2. Bd., p. 159.



aus: "... *Spira il Fausto nel primo canto, il Manfredi nel secondo, il poetico, fantastico e battagliero carattere degli Italiani nel terzo e nel quarto; e malgrado questa ispirazione raccolta da fonte diversa, il lavoro ha unità nel concetto del pari che nella condotta suprema.*" [1])

In die Augen springend sind die Ähnlichkeiten zwischen "*Rodolfo*" und "*Manfred*" ja gerade nicht. Es ließe sich vielleicht nur darauf hindeuten, daß das Zerwürfnis mit Gott und der Welt, in dem beide sich befinden, seinen tieferen Grund in einer schweren Schuld hat: Sie haben ihre Geliebten unglücklich gemacht und in den Tod getrieben, Rodolfo überdies auch seine Mutter aus Kummer über seinen leichtfertigen Lebenswandel ins frühe Grab gebracht, was er dem Pater Paolo reumütig gesteht (C. II, 117). So kommt denn in Canto II der manfredische Nihilismus überall zum Durchbruch:

> "*Tutto è tenebra e sogno! intra sè dice,*
> *Colla superbia di chi pesta il mare.*
> *Tutto è spettro e follia questo infelice*
> *Pusillo mondo, che sì vasto appare.*
> *Ramo diretto a incognita radice*
> *È quest' uom, che fantasma idoli ed are;*
> *E in lor patteggia; e con Abel trastulla;*
> *E poi, come Cain, s'arma; e lo annulla*" (II, 41).

Eletra aber vertieft sich in die Lektüre von Byron's und Shakspere's Werken:

> "*E col furor del femminile ingegno,*
> *Che in lei smania più forte e inconsueto,*
> *Legge il Cantor del desolato regno*
> *E il poeta di Lara e quel d'Amleto*" (II, 30).

Doch Prati schließt sein Gedicht mit glaubensvollen Versen. Er hat sich nicht wie Byron mit seinen Helden identifiziert, sondern ist seiner Religion treu geblieben, aus welchem Grunde sein Pessimismus auch mehr den Eindruck des Affektierten hinterläßt.

---

[1]) De Gubernatis, *Giovanni Prati*, p. 72.

Dasselbe gilt für "*Armando*", der als das Lebenswerk Prati's anzusehen ist. Wie Goethe Deutschland einen Faust, Byron seiner Nation einen Manfred gab, wollte auch Prati Italien mit einem ähnlichen epochemachenden, die irdische und überirdische Welt umschließenden Werke beschenken; und so erschien denn 1865 zu Torino "*Armando*" [1]), die bedeutendste Dichtung, die unter Byron's Einfluß in Italien entstand. Der Verfasser hat noch einen ganz bestimmten Zweck im Auge, was er in der Vorrede andeutet: "*Ho notato una malattia morale e scrissi un libro.*" Diese moralische Krankheit ist wohl in dem Byronismus, dem Weltschmerz zu suchen, der damals die Gemüter aller gefangen hielt. Ihnen wollte Prati im "*Armando*" einen Spiegel vorhalten; es ist eine ethische Absicht, die ihn bei der Abfassung seines Werkes leitete und damit auch dessen ästhetischen Wert herabdrückt; nicht aus einem inneren Drang, aus innerer Notwendigkeit wie „*Faust*" oder "*Manfred*" ist es hervorgegangen.

Prati's Gewissen ist nicht ganz rein, denn er versichert uns gleich eingangs, daß sein "*Armando*" unabhängig von „*Faust*" und "*Manfred*" entstanden sei.

> "*Non è Fausto o Manfredo il mio poema,*
> *Insigni forme che imitare non giova.*
> *È un pensier del mio capo*" (Parte prima X).

Und doch hat er aus beiden Dichtungen nicht unwesentliche Anleihen gemacht. Bedeutung und Umfang des Opus, das Scherr wohl zu hart mit dem Ausdruck „Mischmasch der drei Typen Hamlet, Faust und Manfred" verurteilt [2]), verlangen eine etwas ausführlichere Inhaltsangabe.

Armando hatte Unglück in der Liebe, was seinen Charakter ganz verändert. Erst frisch und lebensfroh ist er zum lebensmüden, kränkelnden Pessimisten geworden. De Gubernatis gibt für die "*malattia*" Armando's folgende Erklärung: "*È il concetto stesso che è l'anima di Manfredo, di Fausto, di Leopardi: è l'uomo che si pone come lo Spirito, l'Infinito, e cerca e non trova*

---

[1]) Über "*Armando*" cf. De Sanctis, *Saggi critici*, p. 477—507.

[2]) Scherr, *Illustrierte Geschichte der Weltliteratur*, p. 362.

*sè stesso nel reale e rimane desiderio senza potere, enigma straziante di rincontro al quale si consuma e si frange.*"[1])

Auch eine Reise durch Italien bringt Armando nicht den erhofften inneren Frieden. (Die Totengräberszene P. pr. XVI stammt aus "*Hamlet*".)

"*Sempre il dolor su miei passi e la morte*" klagt er. Da trifft er in Rom einen alten Freund, den Bildhauer Mastro Pagolo, der ihn in sein Haus aufnimmt, um ihn dem Leben wieder zu gewinnen. Armando verliebt sich in Pagolo's Tochter Arabella und sucht in dieser neuen Liebe Vergessenheit der alten, unglücklichen; doch das Übel sitzt zu tief. Träume und krankhafte Phantasien quälen den zerrütteten Geist des armen Armando, und eben solch ein Fiebertraum ist die ganze *Parte seconda*. In ihr beginnt die *leggenda*, die Verbindung des Realen mit dem Phantastischen und Übersinnlichen. Mastragabito, ein höllischer Geist und verwässerter Mephistopheles, buhlt ebenfalls um die Gunst Arabella's und läßt kein Mittel unversucht, sie zu gewinnen. So will er sich ihr, als Edelmann verkleidet, in der Kirche nähern (cf. Faust); als ihm dies mißglückt, gibt er unter einem anderen Inkognito, als reicher russischer Fürst, ein glänzendes Fest, wozu er Arabella und Armando einladet und erstere durch Edelsteine, die aber als falsch erkannt werden, zu bestricken sucht. Als so auch dieser Versuch kläglich scheiterte, tritt Mastragabito als berühmter Bildhauer Cadenius auf und will sich nachts bei Arabella einschleichen, wird aber dabei ertappt und mit Spott und Schande verjagt. Diese ganze Handlung nun, die vergeblichen Werbungen Mastragabito's, sind, wie erwähnt, ein Traumbild Armando's, ein Ausfluß seiner kranken Phantasie.

Zu seiner Genesung — wir befinden uns wieder auf realem Boden — macht Pagolo den Vorschlag, mit ihm und Arabella zusammen eine Reise zu unternehmen, deren Einfluß auf das Gemüt Armando's auch von ersprießlichen Folgen zu sein scheint, und die Heirat zwischen ihm und Arabella wird beschlossen. Doch das Verhängnis läßt nicht von Armando,

[1]) De Sanctis, *Saggi critici*, p. 488.

der in seine Krankheit zurückzufallen droht. Da, in einer mondhellen Nacht — vor seinem Hochzeitstage — fährt er mit dem Kahn auf das Meer hinaus und wird von einem Sturme überrascht, dem er zum Opfer fällt.

Armando und Manfred berühren sich in manchen Punkten. Beide haben eine tatenreiche Jugend voll Kraft und Lebensfreude hinter sich. Körper und Geist bildeten sie in gleich hervorragender Weise; die Liebe zur Natur, zum Kampf mit ihren Gewalten eignet beiden:

*Manfred.* "*My joy was in the wilderness, — to breathe*
*The difficult air of the iced mountain's top,*
*Where the birds dare not build — nor insect's wing*
*Flit o'er the herbless granite; or to plunge*
*Into the torrent, and to roll along*
*On the swift whirl of the new-breaking wave*
*Of river-stream, or Ocean, in their flow.*
*In these my early strength exulted; or*
*To follow through the night the moving moon,*
*The stars and their development; or catch*
*The dazzling lightnings till my eyes grew dim.*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . *Then I passed*
*The nights of years in sciences untaught,*
*Save in the old-time; and with time and toil,*
*And terrible ordeal, and such penance*
*As in itself hath power upon the air,*
*And spirits that do compass air and earth,*
*Space, and the peopled Infinite, I made*
*Mine eyes familiar with Eternity,*
*Such as, before me, did the Magi, and*
*He who from out their fountain-dwellings raised*
*Eros and Anteros, at Gadara,*
*As I do thee; — and with my knowledge grew*
*The thirst of knowledge, and the power and joy*
*Of this most bright intelligence, until*" — (II, 2).

Auch Armando weilt mit Vorliebe auf Bergeshöhen, auch ihn reizen die Pracht des gestirnten Himmels und die ge-

heimen Wissenschaften, deren Erforschung er sich mit brennendem Eifer hingibt:

*"Armando, eran pur belle*
*Sull' Alpi quelle nascenti aurore*
*Quando uscivi a cacciar di balza in balza*
*L'agil camozza o fulminar dall' alto*
*La gallinella dal purpureo ciuffo,*
*O lo sparvier dalla cinerea penna.*
*Belle eran pur quelle cerulee notti*
*Che dalla cima d'un aërea torre*
*In terribili vetri imprigionavi*
*Or una or altra delle erranti stelle,*
*Misurandone i dischi e le distanze,*
*Gli amorosi convegni e le repulse,*
*I natali e le morti! A te qual fiore,*
*Qual pianta od animal non disascose*
*La compagine sua? Qual rena o sasso*
*O metallo ti tacque i suoi misteri*
*Di possanza o di tempo? A te qual gente,*
*O dall' onde venisse e dalle selve,*
*Colla rete, coll' arco o la bipenne,*
*Fu sconosciuta? Di qual rito o legge*
*O costume, o sembianza a te non disse*
*Vecchio papiro o figurata pietra,*
*O racconto gentil di navigante,*
*O meritato istoriar di saggio,*
*O indovina virtù dell' intelletto,*
*Che, di Flamine sacro a simiglianza,*
*Pone il tacito piè nella caverna*
*E trova l'ara e il dio?"* (Parte prima V).

Jetzt aber liegt das Leben mit allen seinen Interessen hinter ihnen. Gleichgültig gegen alles, was um sie vorgeht, ist ihr Geist keinem menschlichen Gefühle mehr zugänglich, und wie uns in Manfred bloß ein „grauenvolles Minus, ein geistiger Tod bei lebendigem Leibe anstarrt"[1]), so auch bei Armando:

[1]) Kraeger, *Der Byronsche Heldentypus*, p. 75.

*Manfred.* ... "*I have had my foes,*
*And none have baffled, many fallen before me —*
*But this availed not: — Good — or evil — life —*
*Powers, passions — all I see in other beings,*
*Have been to me as rain unto the sands,*
*Since that all-nameless hour. I have no dread,*
*And feel the curse to have no natural fear,*
*Nor fluttering throb, that beats with hopes or wishes,*
*Or lurking love of something on the earth*" (I, 1).

Damit stimmt folgende Stelle im "*Armando*" auffallend überein:

... "*Una leggera*
*Favola è il tutto, un povero bisbiglio*
*Alla infinita sordità di questo*
*Egro mortale.*
... *Gli perisca in faccia*
*Il nemico o l'amico, oda i singhiozzi*
*Della femmina ond' ebbe il nascimento,*
*Gli rüini d'avanti il venerato*
*Asil paterno o la solinga torre*
*Della sua villa; o il subito galoppo*
*Di stranieri poledri al patrio varco*
*Svegli la gente sulle piume infide,*
*Stilla costui non tergerà dagli occhi,*
*Costui nel cor non premerà spavento,*
*Non moverà costui dall' origliero*
*La pigra testa*" (Part. pr. II).

Eine nicht minder deutliche Parallele zwischen Armando und Manfred besteht in dem Bewußtsein ihrer Schwachheit und der untergeordneten Stellung überhaupt, die der Mensch trotz aller eingebildeten Überlegenheit der Natur gegenüber einnimmt:

*Manfred.* ... "*Beautiful!*
*How beautiful is all this visible world!*
*How glorious in its action and itself!*
*But we, who name ourselves its sovereigns, we,*
*Half dust, half deity, alike unfit*

*To sink or soar, with our mixed essence make*
*A conflict of its elements, and breathe*
*The breath of degradation and of pride,*
*Contending with low wants and lofty will,*
*Till our Mortality predominates,*
*And men are — what they name not to themselves,*
*And trust not to each other"* . . . (I, 2).

Im „*Armando*" heißt es:

*"Hanno i mortali*
*Il veloce pensier; ben più veloce*
*D'ogni volante, e l'aquila gli affanna,*
*L'aquila che si perde entro la nube:*
*Hanno la forza onde il lion s'atterra,*
*E vorrian dominar sopra il deserto*
*Come il lione. Aver men di quel c'hanno*
*Agognan sempre. È cecità di schiavi*
*O furor di regnanti? . . . E anch' io che fingo*
*Idoli e sogni, il gemito all' auretta*
*Invidio e l'ira al nembo, il verecondo*
*Riso alla stella e l'orrido tumulto*
*All' oceàno. Infermità perenni*
*Della mente mortale?"* (Parte prima XXVI).

Manfred und Armando haben jeden Glauben über Bord geworfen, und doch erfolgt bei beiden gegen Ende ein Umschwung in ihrem religiösen Skeptizismus; Ruhe und Frieden scheint in ihr Herz einzukehren:

*Manfred. "There is a calm upon me —*
*Inexplicable stillness! which till now*
*Did not belong to what I knew of life"* (III, 1).

*Armando. "Più non temer. Nel Dio*
*Presente alla tua fede,*
*Giurerò fede anch' io"* (Parte seconda XXXIX).

Doch über beiden waltet das unabwendbare Verhängnis, das sie dem sicheren Untergang entgegenführt.

"*Al destino, al destino*" ruft Armando, als ihn die Wogen verschlingen.

Außer diesen gemeinsamen Zügen, welche die beiden Helden erkennen lassen, finden sich im "*Armando*" auch sonst noch Anklänge an Byron's Tragödie. Hier wie dort spielt das Symbolische eine Rolle. Außer den drei Parzen erscheinen im "*Armando*" wie ja auch bei "*Manfred*" die Personifikationen der Naturgewalten (Aria, Foco, Terra, Acqua, Tutto, Spirito). Das böse Prinzip, im "*Manfred*" durch Arimanes vertreten, ist im "*Armando*" durch Mastragabito dargestellt. In beiden Werken haben die Helden ein Zwiegespräch mit den Erscheinungen ihrer toten Geliebten, Astarte und Clara.

Hinsichtlich der äußeren Form des "*Armando*" sei bemerkt, daß der erste Teil als Epos (*versi sciolti*) geschrieben ist, während im zweiten Teil die dramatische Form überwiegt. Daß "*Armando*" an dichterischem Werte seinem Vorbilde erheblich nachsteht, bedarf keiner weiteren Erörterungen. "*Manfred c'est un homme*", wie Taine, ist der „überirdische, Mensch gewordene Titan“, wie Kraeger ihn nennt, Armando hingegen gibt sich als ewig jammernder Schwächling, der nichts vom nordischen Trotze an sich hat. Faust- und Manfrednaturen sind eben dem sonnigen, weichlichen Süden fremd.

Zu den größeren Versnovellen Prati's ist auch "*Ariberto*" (Torino 1860) zu rechnen. Weddigen zählt ihn unter den Werken auf, die nach De Sanctis mit "*umore byroniano*" geschrieben seien.[1]) Eine diesbezügliche Äußerung jenes Literarhistorikers konnte ich jedoch nicht ausfindig machen, und tatsächlich wird sich auch "*Ariberto*" schwerlich als „byronisch“ charakterisieren lassen. Es handelt sich darin um die Liebe Elora's, die an den rohen Catalanier Beltramo verheiratet ist, zu dem Priester Mario und dem jugendschönen Ariberto; letzterer führt aber schließlich seine von ihm zuerst verkannte Jugendgespielin Ada heim. Die hereinspielenden kriegerischen Ereignisse der fünfziger Jahre in Oberitalien geben dem Werk eine starke politische und patriotische Färbung, wodurch die sonst bei Prati so üppig wuchernde pessimistische Stimmung zurückgedrängt wird.

---

[1]) Weddigen, a. a. O., p. 82.

Ebensowenig lassen auch Prati's Gedichte "*Venezia*" [1], "*Ultime ore di Tasso*" [2]) und "*Gli ultimi giorni di Napoleone a Sant' Elena*" [3]) sichere Schlüsse auf ihre Abhängigkeit von Byron zu. In einem Sonett "*A Giorgio Byron*" [4]) aber feiert er ihn als den "*giovin re del desolato canto*".

## B. Byron und das Drama.

Byron's Originalität lag nicht auf dem Gebiete des Dramas. wo er in der alten Schule stecken geblieben war oder doch nur zögernd sich in der Mitte zwischen Klassizismus und Romantizismus bewegte. An seinen größeren Landsmann, an Shakspere's Namen knüpft sich auch die Umwälzung des neueren italienischen Dramas, als es die lästigen Fesseln des Klassizismus abwarf: Bei der ersten romantischen Tragödie. dem "*Conte di Carmagnola*", stand Shakspere Pate.

Byron's Nachahmung blieb so eine mehr stoffliche, und besonders waren es seine der italienischen Geschichte entnommenen "*Marino Faliero*" und "*The two Foscari*", die dabei — wie nur natürlich — in den Vordergrund treten mußten.

Nach Manzoni wohl der bedeutendste Dramatiker der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts war Giambattista Niccolini (1782—1861). In der ersten Periodeseines dichterischen Schaffens schrieb er streng klassizistische Dramen nach antik-mythischen Stoffen, wie "*Edipo*", "*Agamemnone*", "*Medea*", trat aber dann mit "*Antonio Foscarini*" (1827), "*Giovanni da Procida*" (1830), "*Lodovico Sforza*" (1834), mit der dramatischen Bearbeitung von Shelley's "*Beatrice Cenci*" (1838—44) und endlich mit "*Arnoldo da Brescia*" (1843), seiner letzten und berühmtesten Tragödie, mehr und mehr ins romantische Lager über, eine Schwankung, die Niccolini unter Shakspere's und Schiller's Einfluß vollzogen hat. Uns interessiert hier eigentlich nur "*Antonio Foscarini*", dessen Entstehung unschwer mit Byron in Zusammenhang zu bringen ist. Bereits 1823 hat

[1]) *Opere edite e inedite*, 1. Bd.
[2]) 2. Bd.
[3]) 3. Bd.
[4]) 1. Bd.

Niccolini diese Tragödie begonnen und seit 1823 datiert auch seine Bekanntschaft mit Byron's Werken, was aus einem Briefe vom 12. Februar 1845 erhellt. *"Il Byron, se bene mi ricordo, io non ho letto prima del 1823, perchè quel fatto che un anno prima successe in Pisa, mi fece prendere in odio quel grandissimo poeta: poi ne lessi le opere, e sebbene la mia opinione non sia d'alcun momento, io credo che nessuno dei più lodati autori del secolo presente possa stargli a petto."* [1])

Die tragische Geschichte des Patriziers Antonio Foscarini, der heimlich seine ehemalige an einen ungeliebten Mann verheiratete Braut besucht, wobei er entgegen dem Edikte, das das Betreten der spanischen Gesandtschaft seit der berüchtigten Verschwörung des spanischen Gesandten Marquis de Bedmar (1618) mit dem Tode bedrohte, seinen Weg durch den Hof jener Gesandtschaft nimmt, dabei aber in die Hände der Häscher fällt und dann hingerichtet wird, fand schon vor Niccolini poetische Behandlung in Ippolito Pindemonte's Versnovelle *"Antonio Foscarini e Teresa Contarini"* (1792), sowie in einem dramatischen Fragmente Luigi Carrer's *"Ultimo colloquio di Antonio Foscarini"*. [2]) In Deutschland schrieb später Ida von Düringsfeld einen vierbändigen Roman *"Antonio Foscarini"*, Stuttgart. 1850. Pindemonte und Carrer waren über eine bloße, rührende Liebesgeschichte nicht hinausgekommen. Anders Niccolini! Er hat sie zum politischen Tendenzdrama erweitert. [3]) Um die gleiche Zeit, als das oben genannte Gesetz erlassen wurde, kehrt Antonio Foscarini, der Sohn des Dogen Alvise Foscarini, von seinem Gesandtschaftsposten in der Schweiz nach Venedig zurück, wo er schon von

[1]) Vannucci, *Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini.* 2. Bd., p. 363.

[2]) Das Fragment wurde zwar erst nach Niccolini's Tragödie veröffentlicht, war aber schon vorher abgefaßt: *"Le tre scene seguenti formavano parte d'una tragedia da me incominciata prima che il Niccolini sopra lo stesso soggetto pubblicasse la sua."* *Poesie*, p. 453.

[3]) *Opere edite e inedite.* 2. Bd. Über Niccolini's Drama cf. Gaspari, G., *La tragedia Antonio Foscarini di Giovambattista Niccolini presa in esame.* Venezia. 1827. 8°, und Zardo, A., *Due tragedie veneziane* (*"Carmagnola"* und *"Antonio Foscarini"*) in N. Ant. 1892, CXXV, fasc. XVII.

früher her seiner freiheitlichen Gesinnung wegen verdächtig war. Hier erfährt er, daß seine Verlobte Teresa Navagero mit einem der Staatsinquisitoren Contarini gegen ihren Willen vermählt worden ist. Bei einer heimlichen, aber harmlosen Unterredung werden Antonio und Teresa überrascht. Antonio flüchtet in den benachbarten Palast des spanischen Gesandten, wird aber nach einem vergeblichen Versuch sich zu töten von seinen Verfolgern aufgegriffen. Vor Gericht verweigert er die Angabe des wahren Sachverhalts, um Teresa nicht bloßzustellen, trotz der eindringlichen Vorstellungen seines Vaters, ein Geständnis abzulegen, und erleidet lieber den Tod. Zu spät erscheint Teresa, um die Lage zu klären, vor Gericht, worauf sie Selbstmord verübt. Soweit in Kürze der Inhalt der fünfaktigen Tragödie, die nebenbei bemerkt auch in der von Goethe herausgegebenen Zeitschrift *„Kunst und Alterthum"*, 6. Bd., eine im ganzen wohlwollende Kritik erfuhr.

Niccolini hat wohl unter dem Eindruck von Byron's venetianischen Dramen, *"The Two Foscari"* und *"Marino Faliero"*, sein Stück geschrieben. Auch bei ihm tritt die Absicht hervor, die hart empfundene österreichische Polizeiwirtschaft zu brandmarken durch die Darstellung des Rates der Zehn, der jede freiheitliche Regung mit drakonischer Strenge im Keime erstickt und sich in seinem Urteil überdies durch die Privatrache zweier Inquisitoren — Contarini's und Loredano's, letzterer ein alter Feind des Dogen Alvise Foscarini — beeinflussen läßt.

Mit den geschichtlichen Tatsachen ist Niccolini sehr willkürlich verfahren. Antonio Foscarini (geb. 1570) war nicht der Sohn eines Dogen, sondern des Senators Niccolo Foscarini.[1]) Man geht wohl kaum fehl mit der Annahme, daß das wirkungsvolle Moment — der Vater sitzt über den Sohn zu Gericht — sein Vorbild in der gleichen Situation der beiden Foscari hat. Allerdings, Niccolini's Doge ermangelt der

[1]) Cf. Romanin, *Lezioni di storia Veneta.* 2. Bd., p. 76. R. tadelt Niccolini wegen seiner unhistorischen Darstellung: *„Il Niccolini, tra gli altri, ne fece argomento ad una sua tragedia, nella quale la trascuratezza della storia, dei costumi, delle leggi, dei magistrati di Venezia giunge fino a parer ignoranza."* p. 74.

hoheitsvollen und patriotischen Haltung des Francesco Foscari fast ganz; ihm geht die Rettung des Sohnes vor dem Staatsinteresse. Mit demselben unversöhnlichen Haß wie Loredano in "*The Two Foscari*" verfolgen auch Contarini und Loredano ihr Opfer, Antonio Foscarini, und bringen es triumphierend zu Fall. Ihnen steht ähnlich, wie Byron's Barbarigo, als Kontrastfigur gegenüber Badoero, der mild und versöhnlich die Gegensätze auszugleichen versucht.

Als Antonio über die Seufzerbrücke geführt wird, macht ihn der Hauptmann Beltramo auf die Nähe des väterlichen Palastes aufmerksam, und Foscarini fühlt gar wohl die bittere Ironie:

"*Reggia del padre,*
*Prigion del figlio! . . . una crudel parete*
*Mi divide da lui*" . . . (IV, 1).

Auch Jacopo Foscari quält besonders der Gedanke:

"*My doom is common; many are in dungeons,*
*But none like mine, so near the father's palace*" (III, 1).

In einer Anmerkung verwahrt sich Niccolini gegen den eventuellen Vorwurf eines Plagiates, der ihm aus der Rede, die Antonio Foscarini vor seiner Hinrichtung hält und worin er auf Venedigs künftiges Schicksal weist (V, 4), gemacht werden könnte in Hinsicht auf die prophetischen Worte Marino Faliero's. Niccolini beruft sich auf den uralten Glauben, daß die dem Tode Nahen seherische Gabe besitzen, was schon von Homer und Äschylus dichterisch verwertet worden sei. Tatsächlich besteht auch zwischen Faliero's hinreißender Ansprache und den wenigen farb- und kraftlosen Versen Foscarini's kein Zusammenhang.

Niccolini's "*Memorie poetiche*" enthalten zwei Gedichte auf Byron.[1]) Das eine — „Lord Byron" betitelt — stellt ihn in der Betrachtung des Meeres versunken dar:

"*Mirando l'onda che s'incalza e freme,*
*Pensi ai fati dell' uomo, e ti rassembra*
*Questa vita mortal siccome un' onda*

[1]) *Opere edite e inedite.* 4. Bd., p. 565 u. p. 566.

*Che spuma e treme, e par dal mar divisa,*
*Poi s'appiana e si perde in seno al tutto:*
*O vedi l'Ombra del perduto amico*
*Sorger dall' onda come nebbia, e chiedere*
*Il don dei carmi che fa l'uomo eterno."*

. . . . . . . .

Das andere richtet sich gegen Lamartine's bekannte Schmähung Italiens.[1]) Byron selbst hält ihm die Schönheiten des Landes vor und seine Bedeutung in der Geschichte.

Mit Niccolini zu den hervorragendsten Dramatikern jener Epoche kann Carlo Marenco da Ceva (1800—1846) gezählt werden. Die romantische Tragödie "*Bondelmonte e gli Amadei*" (1828) bedeutet nach Wiese und Pèrcopo[2]) den Höhepunkt seines dichterischen Schaffens. Für die Helden seiner späteren Stücke wählte er mit Vorliebe bekannte historische Gestalten: die Hohenstaufendramen "*Arnaldo da Brescia*" (1834), "*Manfredi*" und "*Corradino di Svevia*", eine Dramatisierung von Sestini's rührender Versnovelle "*Pia dei Tolomei*" (1837), sowie der bekannten Danteepisode, "*Conte Ugolino*", sind denn auch seine populärsten Schöpfungen. Auch "*La famiglia Foscari*" wurde 1834 beifällig aufgenommen, wenngleich diese Tragödie heute ziemlich vergessen ist.[3])

Im Gegensatz zu Byron's Drama hält sich Marenco im allgemeinen strenger an die geschichtlichen Tatsachen, wie sie von Marin Sanuto in "*Le vite de' duchi di Venezia*" und in Andrea Navagiero's "*Storia della Repubblica di Venezia*" überliefert wurden.

Im 1. Akte weilt Jacopo Foscari noch als Verbannter auf der Insel Kandia. Sein Vater ist mit ihm zerfallen wegen der schweren, aber nicht erwiesenen Schuld, die er durch die Annahme von Geschenken des Herzogs von Mailand, sowie

[1]) Lamartine hat die Gemüter heftig erregt. Außer Turrisi-Colonna (cf. p. 21) hat sich auch Giusti mit dem Gedichte "*La terra dei morti*" und Borghi, G., "*Riposta ai versi precedenti*" ("*Le dernier chant du pèlerinage d'Harold*"), *Poesie*, 1841 gegen ihn gewandt.

[2]) A. a. O., p. 510.

[3]) *Tragedie*, 2. Bd. Über Marenco cf. Orlandi, E., *Il teatro di Carlo Marenco*. Firenze. 1900. 8°.

durch den Mord an Almoso Donato auf sich geladen hat. Jacopo's Schuldlosigkeit an letzterem Verbrechen aber tritt glänzend zutage durch das Geständnis des wirklichen Mörders. Donato, Jacopo's Schwiegervater und Mitglied des Rates der Zehn, bringt den Angehörigen die frohe Botschaft, zugleich eröffnet er ihnen, daß Jacopo in aller Stille, um seine Richter nicht bloßzustellen, nach Venedig zurückgebracht und den Seinen wiedergegeben werde.

Nachts trifft der Verbannte in seiner geliebten Vaterstadt ein und hat das erste Wiedersehen mit seiner treuen Gemahlin Alvisena, eine Szene (II, 6), die mit zu den besten des Stückes gehört. Zwischen Vater und Sohn aber erfolgt eine erregte Aussprache, denn der Doge sieht in Jacopo immer noch den Verräter des Vaterlandes. Dieser macht nun seinen entsetzten Angehörigen das Geständnis, daß er aus seiner Verbannung dem Herzog von Mailand mit der Bitte um Intervention einen Brief geschrieben, den er durch einen Diener mit Absicht seinem Todfeinde Loredano in die Hände spielen ließ; denn nur die Heimat wollte er wiedersehen, sei es auch um den Preis einer abermaligen Verurteilung. Die Folgen treten denn auch unverzüglich ein. Von den Seinen weg wird er verhaftet und soll sich zum zweiten Male wegen Hochverrates, denn als solcher charakterisiert sich jeder Verkehr mit den Feinden der Republik, vor Gericht verantworten. In der großen Gerichtsszene des 3. Aktes nun verliest Loredano den inkriminierten Brief. Die „Zehn“ und der Doge selbst sind von Jacopo's Schuld überzeugt, und so lautet ihr Urteil auf lebenslängliche Verbannung; doch Loredano, unbefriedigt in seinem Rachedurst, stellt den Antrag, daß der Angeklagte seine Schuld noch auf der Folter bekenne. Alle, auch der Doge, stimmen dafür, nur Donato dagegen.

Im 4. Akte erfahren Alvisena und die Dogaressa die Verurteilung Jacopo's. Vergebens suchen sie den Dogen umzustimmen. Jacopo erscheint, Abschied für immer von seinen Lieben zu nehmen.

Der letzte, V. Akt, der sich enger als die vorhergehenden an Byron anschließt, bringt die Abdankung des Dogen. Mit den Seinen verläßt er den Palast, wo ihm jeder längere



Aufenthalt verwehrt ist. Da erscheint ein Bote mit der Nachricht vom Tode Jacopo's:

"*Là di Morea*
*Sul lido . . . egli spirò*" (V. 11).

Die Glocken von San Marco läuten die Wahl des neuen Dogen ein, Francesco Foscari aber sinkt tot zusammen. Das Drama schließt ganz ähnlich dem Byron's mit den Worten Loredano's, der auf die Leiche des Verhaßten deutet: "*Ho pagato.*"

Marenco's Tragödie steht in der Technik dem Programm der Romantiker weit näher als Byron, der in die Fußstapfen Alfieri's trat. Die Handlung ist nicht so konzentriert, führt nicht so in *medias res* wie im englischen Drama und umfaßt unter Außerachtlassung der Einheit der Zeit einen weit größeren Zeitraum. So liegen der erste Akt, wo die Rückberufung Jacopo's angekündigt wird, und der zweite, wo er in Venedig eintrifft, zeitlich ziemlich auseinander, ebenso der vierte und fünfte, die den Abschied Jacopo's und die Meldung seines Todes auf Morea enthalten.

Die Vorgeschichte ist breiter angelegt, und das Vergehen des jungen Foscari erscheint weit klarer als bei Byron. Zum eigentlichen tragischen Verhängnis wird für Jacopo der bewußte Brief. Er hat ihn nämlich kurz vor seiner langersehnten aber ganz unerwarteten Heimberufung geschrieben. Während ihn nun die Seinen mit Jubel und Freude empfangen, während Mutter und Gemahlin sich glücklich wähnen im Besitze des Wiedergegebenen, quält diesen der furchtbare Gedanke, daß schon der nächste Augenblick ihn von neuem seiner Familie entreißen könne. Er denkt daran, sein unbesonnenes Vorgehen ungeschehen zu machen, und den Brief von seinem Diener Luigi zurückzuverlangen (II, 6); doch dieser hatte ihn bereits Loredano ausgeliefert (II, 1).

Die Charaktere sind im wesentlichen die gleichen geblieben wie bei Byron. Auch Marenco's Doge ist nach dem Vorwurfe seiner Schwiegertochter "*Doge sempre, ne padre mai*"; nur am Schluß des 4. Aktes verläßt ihn seine Standhaftigkeit. Ohnmächtig sinkt er nach dem Abschiede Jacopo's zu Boden.



Neu sind die Dogaressa Marina und Jacopo's Schwiegervater Donato, Mitglied des Rates der „Zehn". Ihr Bestreben geht vornehmlich darauf, die väterlichen Gefühle Francesco's wachzurufen. Barbarigo allerdings spielt nicht die Vermittlerrolle, wie im englischen Drama, und steht Loredano an Grausamkeit nur wenig nach. Im ganzen hat Marenco sein Drama ziemlich frei zu gestalten verstanden. Nur in zwei Szenen hält er sich enger an sein Vorbild: In der erregten Aussprache der Dogaressa Marino mit ihrem Gemahl (I, 1), die im allgemeinen Byron's Drama II, 1 entspricht, sowie in der Abschiedsszene Jacopo's (IV, 3) von seiner Familie. Letzterer hat der italienische Dichter noch stärkere Wirkung dadurch verliehen, daß er auf die Bühne auch die Söhne Jacopo's, Ippolito, Angelo und den kleinen Leopoldo bringt, die von Byron nur erwähnt werden (III, 1).

Jedenfalls kann Marenco's Drama, ohne weitere Prüfung auf seinen ästhetischen Wert als wohlgelungene und selbständige Nachdichtung des Byron'schen Stückes gelten.

Mehr als "*The Two Foscari*" war "*Marino Faliero*" zum Lieblingsstoff der Dramatiker geworden, seit Byron ihn zum ersten Male zur Tragödie geformt hatte. In Deutschland versuchten sich nicht weniger als fünf Dichter an dem Thema: Otto Ludwig, Kruse, Lindner, Murad Efendi, Greif, Walloth, in Frankreich Delavigne, in England Swinburne.[1]) Auch in Italien machte man die Geschichte des Dogen zum Gegenstand dramatischer Bearbeitung, und es sind vornehmlich zwei Falierodramen, die, obwohl von der Literaturgeschichte kaum mehr erwähnt, doch hier Beachtung verlangen: Tomaso Zauli-Sajani's "*Faliero*" und Giulio Pullè's "*Marino Faliero*".

Zauli-Sajani (1801—1872) spielte eine Rolle als liberaler Politiker und mußte deshalb 1823 nach Korsika fliehen, wo die Mehrzahl seiner Dramen (*Fedra* 1829, *Il Duca Valentino* 1851), auch sein "*Faliero*" (1828) entstand, der aber sicherlich seine unglücklichste Schöpfung ist. Zauli-Sajani's Gemahlin Ifigenia

[1]) Cf. darüber Krause, Fr., *Marino Faliero*. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte. Breslau. Progr. 1897/98.



war gleichfalls als Dramendichterin mit Erfolg tätig, und die Stücke beider beherrschten für eine Zeit das Theater des "*risorgimento*".[1])

Zauli-Sajani's Drama[2]) schließt sich aufs engste an Byron an. Neu eingeführt jedoch hat er den Vater der Dogaressa Imelda, Sanudo, der, obwohl des Dogen Freund, doch als Mitglied der „Zehn" zum Gegenspieler wird. Variiert ist die Katastrophe, die dadurch herbeigeführt wird, daß Faliero sich in einem seltsamen Delirium selbst verrät, als der Inquisitor Mocenigo mit dem „Hauptmann der Nacht" heimlich in die Gemächer des Palastes dringt. Der Doge tritt auf, und ganz von dem bevorstehenden Ereignis eingenommen, wähnt er, Calendaro vor sich zu haben, während er in Wirklichkeit zu Mocenigo spricht und so den ganzen Plan der Verschwörung preisgibt. Des direkten Plagiates aber hat sich Zauli-Sajani schuldig gemacht dadurch, daß er einige Szenen wortwörtlich von Byron übernommen hat. Seine Ungeniertheit möge eine Probe veranschaulichen. Faliero trifft bei San Marco mit den Verschwörern zusammen und wendet sich mit folgender Rede an sie:

*"Jeri sul trono*
*Con falsa pompa mi vedeste prence*
*Di cento isole e più; m'udiste jeri*
*Dettar la legge d'un poter che mio*
*Non è, nè vostro, ma degli assoluti*
*Signor nostri, i patrizii (Perchè io stessi*
*Su quel trono v'è noto).*
. . . . . . . . . . .
*I nostri oltraggi*
*Figli de' vizi son, che attoscan questa*
*(Io non so nè repubblica nè impero*
*Chiamarla) questa terra in cui non avvi*
*Nè popolo nè prence: che di Sparta*

---

[1]) Über Zauli-Sajani cf. die Vorrede zu dem von seinem Neffen Giulio Z.-S. neu herausgegebenen, 1831 verfaßten "*Grido italico*", *ode per la caduta di Venezia*. Forlì. 1905. 8⁰.

[2]) Tommaseo bespricht das Stück im *Dizionario estetico "Byron e Zauli Sajani". Parte moderna*, p. 46.

*Gli errori adora, e le virtù calpesta,*
*La temperanza ed il valor. Gl' Iloti*
*Noi siam di alteri Sibariti, ed io*
*Il più avvilito io fui, fui quell' Ilota*
*Che lo Spartano inebriava e fea*
*Spettacol di fanciulli"* . . .

Auch das folgende Gespräch zwischen dem Dogen und den Verschwörern, zwischen Faliero und Israel (II. 4) klingt wörtlich an Byron an, nicht minder die Verhaftung durch Dolfino, den „Hauptmann der Nacht". Eine derartige „Nachahmung" geht denn doch über die Grenze des Zulässigen und weist das Stück von vornherein aus der Reihe literarisch ernst zu nehmender Arbeiten.

Weit selbständiger geht Giulio Pullè (geb. 1820), der uns bereits als Nachahmer Byron's begegnet ist, in seinem "*Marino Faliero*", 1843, zu Werke unter Anwendung neuer Motive und Verwicklungen, die den dichterischen Wert des Stückes zwar nicht erhöhen, ihm aber im Gegensatz zum vorwiegend lyrischen „Buchdrama" Byron's zu größerer Bühnenwirksamkeit verhelfen. Pullè, fast einzig unter seinem Pseudonym Ricardo Castelvecchio bekannt, hat sich in erster Linie als Lustspieldichter ("*La cameriera astuta*" 1857, "*La donna romantica*" 1859) in der Geschichte des italienischen Theaters einen Namen gemacht. In seine Stapfen trat sein Sohn Leo (Pseudonym Leo Castelnovo), ebenfalls als Verfasser zahlreicher Lustspiele von Erfolg gekrönt. Am alten Teatro Rè zu Milano war es, wo Giulio Pullè seine Lorbeeren erntete; doch bald mußte er Neid und Mißgunst weichen, die ihm als Beamten der verhaßten österreichischen Regierung erwuchsen. [1]) Sein "*Marino Faliero*" ging in zahlreichen Aufführungen über die Bretter, und Antoniette Robotti lieh der weiblichen Hauptrolle ihr schauspielerisches Können. [2])

Zur Orientierung folge die Inhaltsangabe, die zugleich auch die Abweichungen des italienischen Dramatikers von seinem Vorbilde erkennen läßt.

---

[1]) Cf. Costetti, *Il teatro italiano nel 1800*. p. 278.
[2]) Cf. De Gubernatis, *Dizionario biografico*. 2. Bd., p. 841.

I. Akt. Parte prima. Marino Faliero und seine Gemahlin Eloisa beobachten vom Balkon des Dogenpalastes das Maskentreiben am Markusplatze. Steno blickt zur Dogaressa bewundernd empor und spricht in einem Monologe von seiner Liebe zu ihr. Als ihm einer aus dem Volke nicht ausweicht, züchtigt er ihn mit einer Ohrfeige, worüber Israel Bertuccio und Calendaro, die Zeugen dieses Vorganges sind, sich aufhalten und auf den Dogen hinweisen als den Freund des von den Patriziern bedrückten Volkes.

Parte seconda. Gelegentlich eines Ballfestes erklärt sich Steno der Dogaressa, erfährt aber eine schroffe Abweisung und wird überdies dabei von Faliero überrascht, der ihn mit Schimpf und Schande aus dem Saal jagen läßt.

II. Akt. Parte prima. Der Doge ist aufs äußerste empört über die freche Belästigung seiner Gemahlin durch Steno. Sein Neffe Bertuccio erscheint und ruft ihn zur Ratssitzung. Er selbst bleibt bei Eloisa zurück. Sie haben sich in ihrer Jugend geliebt; als aber Bertuccio von einem Kriege gegen Genua wiederkam, fand er sie mit Faliero vermählt. Der Doge kehrt zurück, wutentbrannt über den Racheakt Steno's, der die bekannte Schmähung an den Ratsstuhl Faliero's geschrieben hatte.

Parte seconda. Die „Zehn" sitzen über Steno zu Gericht. Faliero verlangt nach dem Gesetze den Tod des Übeltäters; doch auf sein reumütiges Geständnis hin verurteilt man ihn nur zu einem Monat Gefängnis. Auch Israel führt Klage wegen einer ihm von Patriziern zugefügten Mißhandlung, wird aber, als er sich zu Beleidigungen gegen die Machthaber hinreißen läßt, in die *"pozzi"* als Gefangener abgeführt.

III. Akt. Parte prima. Der Doge besucht Israel im unterirdischen Gefängnis und bietet sich selbst zur Teilnahme an der Verschwörung des niederen Volkes an. Er löst Israel's Fesseln und gibt ihm die Freiheit. Der Wächter, der sich dem zu widersetzten sucht, wird von Israel getötet.

Parte seconda. Anderen Tages sucht Israel bei Faliero Schutz und Unterschlupf vor den Häschern, die ihm auf der Spur sind. Der Doge verbirgt ihn im Alkoven seiner

Gemahlin. Unversehens kommt Bertuccio, um von Eloisa unter vier Augen Abschied zu nehmen, da er es abgelehnt hatte, auf die Seite der Verschwörer zu treten, und er nun neuerdings gegen Genua ins Feld ziehen will. Eloisas Verwirrung — weiß sie doch ihr Gespräch von Israel belauscht — erregt Bertuccio's Argwohn, und er entdeckt schließlich den ihm unbekannten Israel, was in ihm den Verdacht einer heimlichen Schuld seiner Jugendgeliebten erweckt.

IV. Akt. Parte prima. Am Lido trifft Faliero mit den Verschwörern zusammen. In Beltramo reift der Entschluß des Verrates, um Lioni zu retten.

Parte seconda. Eloisa erhält von Bertuccio einen Brief, worin er ihr die vermeintlichen Beziehungen mit Israel vorhält. Faliero, dem das Schreiben in die Hände fällt, ist nun von der Untreue seiner Gattin überzeugt. Er hält Steno's Schmähung nur für zu berechtigt und will Eloisa töten. Da dringt die Wache in den Palast und nimmt ihn gefangen.

V. Akt. Das Gericht fällt über Faliero das Todesurteil. Er glaubt den Unschuldsbeteuerungen Eloisa's, versöhnt sich mit ihr und wird zur Hinrichtung geführt.

Pullè's Drama charakterisiert sich so als Intriguenstück. Er hat die Handlung nicht unbeträchtlich erweitert und kompliziert vor allem durch die Liebe Bertuccio's zu Eloisa, durch die Befreiung Israels aus den "*pozzi*" und die nur zu sehr auf den groben Effekt berechnete Entdeckung im Alkoven. Die innere Wahrscheinlichkeit aber und die psychologische Vertiefung haben darunter gelitten. Von den Seelenkämpfen des Dogen zwischen Verlangen nach Rache und Pflichtgefühl, die Byron im dritten Akte mit vollendeter Meisterschaft zu schildern weiß, ist nichts geblieben. Besser motiviert jedoch im Gegensatz zu Byron ist der Verrat Faliero's, der schon vor seiner Kränkung demokratische Gesinnung zur Schau trägt und mit dem Volke sympathisiert.

Nicht zu verkennen ist, daß die Behandlung des Stoffes nach seiner politischen Seite hin etwas zurücktritt gegen das Familienmotiv, die Liebe und Eifersucht des greisen Dogen. Pullè begegnet sich hierin mit Delavigne, dessen "*Marino*



*Faliero*" eine ausgesprochene Ehebruchstragödie darstellt; vielleicht hat sie auf unseren Dichter eingewirkt, zumal auch die Liebe zwischen dem Neffen und der Gemahlin des Dogen jeder historischen Grundlage entbehrt und erst von Delavigne ins Drama gebracht wurde. Ist auch Eloisa nicht die schuldbeladene Ehebrecherin wie Éléna im französischen Drama, so fühlt sie sich doch an der Seite Faliero's nicht glücklich, was sie ihrer Vertrauten Teresa gesteht (I. Parte sec. 2). Ihr Herz gehört noch immer Bertuccio, doch um seiner großen Liebe willen hält sie dem Gemahl die Treue. Auch die Ballszene finden wir bereits bei Delavigne, wo Steno als Maske Éléna belästigt (II, 9). Doch hierfür bietet uns Sanuto einen Beleg, der berichtet, daß der junge Patrizier sich anläßlich eines Festes zwar nicht gegen die Dogaressa, wohl aber gegen eine Hofdame ungebührlich benommen habe und dafür von Faliero ausgewiesen wurde, worauf er sich durch die Beleidigung rächte.[1]) Dieses Motiv, das die Handlungsweise Steno's erklärt, hat Pullè sehr geschickt aufgegriffen und in seinem Drama verarbeitet, während es Byron nur in ein paar Versen erwähnt.[2])

Die Zahl der Foscari- und Falierodramen ist hiemit noch keineswegs erschöpft. Soranzo, *Bibliografia veneziana* und Nani-Mocenigo, *Della lett. venez. del sec. XIX* ver-

[1]) Sanuto's Bericht lautet: "*Sopra la qual festa pare, che Ser Michele Steno, molto Giovane e povero Gentiluomo, ma ardito e astuto, il qual' era innamorato in certa donzella della Dogaressa, essendo sul Solajo appresso le Donne, facesse cert' atto non conveniente, adeo che il Doge comandò ch'è fosse buttato giù dal Solajo. Laonde a Ser Michele parve, che fossegli stata fatta troppo grande ignominia. E non considerando altramente il fine, ma sopra quella passione fornita la Festa, e andati tutti via, quella notte egli andò e sulla cadrega, dove sedeva il Doge nella Sala dell' Udienza (perchè allora i Dogi non tenevano panno di seta sopra la cadrega, ma sedevano in una cadrega di legno) scrisse alcune parole disoneste del Doge e della Dogaressa, cioè: Marin Faliero dalla bella moglie: altri la gode, ed egli la mantiene*" (*Le vite de' duchi di Venezia. Muratori, Rerum Italicarum Scriptores.* 22. Bd., p. 631).

[2]) *Doge:* "*A villain, whom for his unbridled bearing,*
*Even in the midst of our great festival,*
*I caused to be conducted forth, and taught*
*How to demean himself in ducal chambers.*" (II, 1.)

merken überdies folgende Stücke, die ich nicht einsehen konnte:

Corsi, Giovanni Postumio: *Francesco Foscari.* Venezia. Molinari. 1843. 8⁰ (N. M., p. 452).

Battaglia, Giacinto: *La famiglia Foscari, dramma storico in cinque atti con un discorso critico.* Milano. Branca. 1844. (Soranzo, p. 226.)

Vollo, G. G.: *La famiglia Foscari. Venezia, Alvisopoli.* 1844.[1] (Soranzo, p. 226 und N. M., p. 447.)

Spinelli, A. G.: *Marino Faliero, tragedia in tre atti. Venezia, Fontana. 1857.* 8⁰. (Soranzo, p. 225.)

Martelli, Enrico: *Marino Faliero.* Tragedia. Prato. Giacchetti. 1858. 8⁰. (Soranzo, p. 691.)

Piermartini, Giovanni: *Marino Faliero* [inedito]. (N. M., p. 452.)

Byron's "*Parisina*" hat Antonio Somma (1809—1864)[2] aus Udine seiner gleichnamigen fünfaktigen Tragödie zugrunde gelegt, die bei ihrer Erstaufführung im Malibrantheater 1835 enthusiastische Aufnahme fand, ein Erfolg, der dem jungen Dichter auch bei einigen späteren dramatischen Arbeiten, wie "*Marco Bozzari*" und "*Cassandra*" treu geblieben ist. Eine Besprechung der "*Parisina*" brachte die "*Biblioteca italiana*"[3], die in Somma "*una nuova speranza, che sorge per l'Italia*" erblickt.

Wurzbach hat in einem Artikel „*Lord Byron's Parisina und ihre Vorgängerinnen*" dargelegt, wie sehr der Stoff unter Byron's Hand veredelt wurde, der ihm viel von der Frivolität und Roheit, die ihm bei Bandello, Lope de Vega und Wouthers anhaftet, genommen hat.[4] Noch dezenter präsen-

[1]) Der Venezianer Giuseppe Vollo (1820—1877), Bruder des p. 24 genannten Benedetto V., verfaßte auch einen "*Caino*" (1843), der mir ebenfalls unzugänglich blieb. "*La famiglia Foscari*" hatte großen Erfolg. "*La pietosa storia dei Foscari è in esso svolta con evidenza, regolare è l'andamento del dramma, buoni ne sono i versi, e la sua rappresentazione sarebbe ancora oggigiorno di sicuro effetto*", urteilt Nani Mocenigo (p. 448/49) darüber.

[2]) Über Somma cf. Barbiera, C. R., *Simpatie. Studi letterari.* Milano. 1877. p. 271—303. 8⁰.

[3]) 1836, LXXXIII, p. 84 ff.

[4]) E. St. XXV, p. 458 ff.

tiert sich Somma's Drama. Bei ihm kommt es nicht zum Ehebruch, Parisina bleibt sich ihrer Gattenpflicht wohl bewußt. Erst nach anfänglichem Widerstreben läßt sie sich herbei, Ugo, der soeben aus dem Kriege zurückgekehrt ist, des Abends im Parke wiederzusehen. Durch das Dazwischenkommen Nicolò's[1]) wird aber ihr unschuldiges Rendezvous gestört (I. u. II. Akt). Nicolò wird in seinem Argwohn durch die Einflüsterungen eines Höflings bestärkt, und, als Parisina im Schlafe den Namen ihres Geliebten nennt, von ihrer Untreue überzeugt (III. Akt). Ugo wird zum Tode verurteilt nicht ohne Zögern Nicolò's, der doch vorübergehend als Vater fühlt (IV. Akt). Parisina, gezwungen bei der Enthauptung des Geliebten Zeuge zu sein, bricht tot zusammen (V. Akt).

Die Charaktere sind so ziemlich die gleichen geblieben wie bei Byron: Nicolò kalt, argwöhnisch, grausam, Ugo ein glühender Liebhaber und tapferer Kriegsheld, Parisina ein liebendes Weib, wenn auch nicht von der ungestümen Leidenschaftlichkeit der Byron'schen Heldin. Zu diesen drei Hauptträgern der Handlung treten noch Parisina's Vertraute Bice und der tückische an Jago erinnernde Höfling Lionello, zwei im ganzen konventionelle Figuren. Die Zusammenkunft der Liebenden hat Somma wohl in Anlehnung an Byron in den Schloßgarten verlegt. Bei Bandello läßt Parisina Ugo in ihr Gemach rufen, wo sie durch ihre Verführungskünste — er will anfangs nichts von ihr wissen — seine Leidenschaft entfacht, wie überhaupt der Gang der Handlung bei Bandello einerseits und Byron-Somma andererseits ziemlich verschieden ist. In der Prosanovelle[2]) des älteren Italieners verrät sich Parisina auch nicht im Schlafe, sondern Nicolò erhält die Gewißheit seiner Schande von einem Diener, der die Liebenden durch ein Mauerloch beobachtet hatte.

Als spezielle Anklänge an Byron ergeben sich ferner: Nicolò, obwohl wutentbrannt, wird wie Azo, durch Parisina's Schönheit gerührt und abgehalten, sie im Schlafe zu morden.

---

[1]) Byron hat nur aus metrischen Gründen den Namen Azo gewählt.

[2]) *La Prima — Quarta parte delle Novelle del B. Novella XLIV. Prima Parte.* 3. Bd.

"*Palese è mia vergogna: corse*
*La man, che ai moti del suo cor vegliava,*
*Sul pugnal, ma tremò, chè troppo bella*
*Anche nella sue colpe ella parea.*" (III, 7.)

Cf. Byron: "*He plucked his poniard in its sheath,*
*But sheathed it ere the point was bare;*
*Howe' er unworthy now to breathe,*
*He could not slay a thing so fair —*" (VII).

. . . . . . . . . . . . . . .

Der Wortwechsel zwischen Vater und Sohn, die harten, ungerechten Vorwürfe des einen, die treffende Erwiderung des anderen, kehrt in Somma's Drama ähnlich wie bei Byron wieder.

Nic.: "*Ma i tuoi natali a che accennar? Coll' opre*
*L'origin tua non mostri?*"

Ugo: "*A te rampogna*
*La viltà de' miei giorni. Io pur non reo*
*La copersi di glorie, e tu ben sai*
*Che se non nacqui al trono, al campo io nacqui.*
*Rammenta il dì della battaglia, quando*
*Primo tra i rischi il mio destrier spingea,*
*Quando de' forti sulle maglie il ferro*
*Rivolsi io primo, e ai cieli indi innalzava*
*Il generoso grido: "Este e vittoria!*" (III, 8.)

Cf. Byron: . . . . . . . . . . . . .
"*And with thy very crime — my birth, —*
*Thou taunted'st me — as little worth;*
*A match ignoble for her arms:*
*Because, forsooth, I could not claim*
*The lawful heirship of thy name,*
*Nor sit on Este's lineal throne;*
*Yet, were a few short summers mine,*
*My name should more than Este's shine*
*With honours all my own.*
*I had a sword — and have a breast*
*That should have won as haught a crest*
*As ever waved along the line*

*Of all these sovereign sires of thine.*
*Not always knightly spurs are worn*
*The brightest by the better born;*
*And mine have lanced my courser's flank*
*Before proud chiefs of princely rank,*
*When charging to the cheering cry*
*Of Este and of Victory."* (XIII.)

Schon vor Somma hatte der Verfasser zahlreicher, literarisch nicht wertloser Librettos, Felice Romani (1788–1865), dessen Name heute noch in "*Norma*" und "*Sonnambula*" fortlebt, "*Parisina*" als Operntext verwertet (1833).[1]) Die Musik komponierte Donizetti.

Das Stück leidet an übertriebenen Schauder- und Rührszenen. Ugo, Parisina's Jugendfreund, kehrt unerkannt aus dem Kriege an den Hof zurück. Als Sieger in einem Turnier empfängt er aus Parisina's Händen den Kranz, sie selbst verrät sich dann im Schlafe durch die Nennung seines Namens. Vor Gericht wird offenbar, daß Ugo Azo's Sohn ist, was den Haß der beiden Rivalen noch steigert. Ugo wird zur Verbannung verurteilt, als er aber mit Parisina überrascht wird, zum Tode.

Noch in jüngster Zeit bildet Parisina's tragisches Schicksal Gegenstand eines melologo (Rezitation mit Orchesterbegleitung) von Domenico Tumiati. Stimmungsvoll und in prächtigen Versen ist der Stoff von dem talentvollen Florentiner Lyriker durchaus originell behandelt. Ugo aus der Verbannung heimkehrend findet Parisina als die Gemahlin seines Vaters wieder. Als er im Schloßhofe seinem Freunde sein Weh klagt, da tönt leise Musik vom hohen Balkon. Parisina erscheint:

"*Silenzio . . . Come un lembo di sogno, fiorì Parisina tra le palme — Vi piace la musica mia? Perchè siete così muti? — e raccolta una rosa: — Ugo prendete! —*"

Während eines fröhlichen Volkstanzes kommt ein Page mit der Trauerkunde, daß Parisina mit ihrem Geliebten den

[1]) Über Romani cf. Bustico, G., *Saggio di una bibliografia di libretti musicali di Felice Romani.* 1907. 8⁰.



Tod durch Henkershand gefunden habe. Unter den Klagen des Volkes werden sie bestattet.

Neben Romani haben noch andere Melodramatiker aus Byron's reichem Born geschöpft, und das Dreigestirn Verdi, Rossini und Donizetti hat seine Dichtungen vertont.

Francesco Maria Piave (1810—1876), bekannter als Verfasser von "*Rigoletto*" und "*Traviata*", schrieb: *I due Foscari, tragedia lirica di F. M. P. musicata dal Maestro Giuseppe Verdi* [1]); ferner Il Corsaro: *Poesia di F. M. P. Musica di Verdi. Nel gran Teatro La Fenice. Il Carnaval 1853. Milano.* Außerdem sind zu nennen: *Marino Faliero. Parole del Sign. Bidera. Musica del Maestro Donizetti. 1846.* [2])

*Manfredo. Poema Drammatico. Parole di Francesco Guidi, Musica di Giovacchino Maglioni* (zum erstenmal aufgeführt in der "*Scala*" 1846). [3])

Rossini komponierte die Opern: *Bianca e Faliero* 1820 und *L'Assedio di Corinto* 1826, Poniatowski (geb. 1816 zu Rom): *Sposa d'Abido* (ca. 1846).

Von Gabriele Rossetti verzeichnet der Katalog des Br. M.: *Il Corsaro, scene melodrammatiche con cori, tratte dal Corsaro di Lord Byron* (1830?); *Medora e Corrado: Cantata melodrammatica con cori, tratta dal Corsaro di Lord Byron. London* (1832?).

Der verdienstvolle Byronübersetzer (cf. p. 17 u. p. 43) Pasquale de Virgilii ist der Hauptvertreter der kalabresischen Schule auf dem Gebiete des Dramas. Shakspere war auch sein Lehrmeister, und dessen Technik wandte er in seinen historischen Prosatragödien, "*Masaniello*", "*Vespri Siciliani*", "*Cola di Rienzo*" an. Dem Zeitgeist trägt er Rechnung in den größeren Gedichten "*Americano*" (Unabhängigkeit

---

[1]) Ricoglitore Fiorentino 1844 (9 Nov.) berichtet über die Erstaufführung im Teatro Argentina: "*Perciò che riguarda il lavoro poetico, a me sembra, che la tragedia di Byron, da cui il Piave trasse l'argomento dell' azione, non potesse a meno di perdere tutto il suo pregio, trasportata sulla scena lirica.*"

[2]) Ricogl. F. 1846 (4 Aprile) kritisiert den Text als klägliches Machwerk.

[3]) Cf. Ricogl. F. 1846 (19. Dic.).

Amerikas), "*Suliotti*" (griechischer Freiheitskampf), "*Picardo*" (Freiheitsbewegung in Deutschland), "*Constantino*" (Christianisierung Afrikas). Virgilii's interessantestes Werk aber ist unstreitig die groß angelegte Trilogie "*La commedia del secolo*", deren beide ersten Teile 1840—1843 erschienen, denen der dritte Teil erst etwa zwanzig Jahre später folgte. Marc Monnier schreibt darüber in seinem Artikel "*Pasquale de' Virgilii*": "*Je n'ai vu chez aucun autre Italien cette audace de pensée et de style. D'autres ont plus d'ordre et de mesure, aucun n'a tant osé ni risqué.*"[1]) Die Parte prima (Arnoldo) behandelt das soziale Leben mit seinen Widersprüchen und Gegensätzen, die Parte seconda (Jussuff) spielt im Orient und beleuchtet die politischen Intriguen, die Parte terza hat die kriegerischen Ereignisse des Jahres 1848 zum Hintergrund und bewegt sich in England, Rußland und der Krim.

Besonderes Interesse bietet für uns nur der erste Teil "*Arnoldo*", dessen Held Arnoldo den zeitgemäßen Pessimismus, speziell den Byronismus verkörpert.

Pasquale de' Virgilii's Vorliebe für Byron entsprang nicht nur literarischem Interesse, sondern hatte seinen Grund auch in den Ähnlichkeiten äußerer Lebensumstände beider Dichter. Er fand ein Echo seines eigenen Schmerzes in der wehmutsvollen Poesie des Engländers. Wie dieser lag er mit seiner Familie in Zwist, stand im Gegensatz zu seiner Kaste und war fremd im Vaterland, das seinem Schaffen die Anerkennung versagte. Nach zahlreichen Liebesaffären ergriff ihn tiefe Neigung zu einer Frau. Kaum aber ward sie die Seine, da entriß sie ihm ein jäher Tod.

Vergilii bezeichnet seinen "*Arnoldo*" als "*epoche drammatiche*"; es ist auch mehr eine Reihe lose aneinander gereihter Bilder als ein festgefügtes Stück. In fünf *Epoche*-Akte zerfällt das ganze Drama, in unzählige *Quadri*-Szenen jede *Epoca*.

Arnoldo ist das Produkt einer Zeitströmung, als deren

[1]) *Revue Suisse*. 1861, XXIV, p. 205—220. Über Virgilii und dessen "*Commedia del secolo*" vgl. noch *Rivista Europea*. 1840, IV, p. 473—484.

oberstes Gesetz die restlose Entfaltung des Individuums galt. Auf der Suche nach einem Lebensideal, einem Lebensinhalte, traf er nur auf Enttäuschungen. Da wird er zum höchsten irdischen Glücke emporgehoben. Im Taumel der Genüsse, denen er sich in vollen Zügen hingibt, verliert er jeden moralischen Halt. Für ihn gibt es keine Schranken mehr, kein Gesetz, das er nicht mit Füßen tritt. Er sinkt tiefer und tiefer, und endet auf dem Schafott.

Die interessante und nur allzusehr in Vergessenheit geratene Dichtung verdient eine eingehendere Analyse ihres Inhalts.[1])

Epoca I. Illusioni e Disinganni. Arnoldo schreitet um mitternächtliche Stunde sein Studierzimmer ab, Byron's "*Manfred*" lesend; als "*giovine di 20 anni; il suo volto è pallido, gli occhi vivissimi, la fisonomia tutta Italiana*" – so wird er vom Dichter charakterisiert. In einem Monologe meditiert er über die Tiefen des Lebens, über die Zwecklosigkeit alles Daseins und fühlt seine Wesensgleichheit mit dem Dichter des "*Manfred*" ... "*Ebbene, la nostra fraternità non è piu dubbia: io sento in me tutti i sentimenti e le passioni che ti dominano; ed i germi d'una infelicità pari alla tua e che rode continuamente il mio animo.*"

Er glaubt sich beengt durch die Fesseln des elterlichen Hauses, will seine Fähigkeiten in voller Freiheit betätigen und ein unabhängiges Leben genießen. Noch in derselben Nacht verläßt er sein Heim, ohne jede Mittel.

Arnoldo hat sich verirrt. Angst beschleicht den jungen Übermenschen, was der Dichter fein ironisiert. Schließlich fällt er in die Hände der "*Carbonari*" und soll als Spion getötet werden; im letzten Augenblick jedoch gelingt ihm die Flucht. Er kommt zu einem Kloster, hinter dessen Mauern er den Frieden zu finden hofft; aber ein Mönch öffnet ihm die Augen, und er erkennt, daß alles nur Trug, der Prior selbst ein Schurke gemeinster Sorte ist.

Epoca II. Miseria. Aus bitterster Not ist Arnoldo unter die Gondolieri gegangen. Von der persönlichen Be-

[1]) *Opere scelte edite ed inedite.* 1. Bd.

kanntschaft Byron's, der als Protektor der Zunft gilt und große Popularität genießt, erwartet er Trost und Rettung aus allen Zweifeln. Aber das Bild, das er sich von Byron gemacht hatte, war eine Illusion, deren Zerstörung ihn am tiefsten trifft. Byron, eitel und selbstsüchtig, gefällt sich in der Rolle des "*gran miserabile del mondo*", die er allein spielen will. Er jagt Arnoldo schließlich mit Peitschenhieben fort. Dieser will sich darauf erschießen, aber das Dazwischentreten Byron's hindert ihn daran. Letzterer bietet ihm nun Freundschaft an, als deren Zeichen er ihm einen Ring schenkt, der ihn als Talisman durchs Leben geleiten soll.

Epoca III. Opulenza ed Ebrietà. Das Schicksal Arnoldo's hat sich gewendet. Er ist in Frankreich. Glück und Wohlleben umgeben ihn, er ist selbst Mitglied der Akademie geworden und erfreut sich einer hervorragenden Stellung in der Gesellschaft. Er gewinnt die Liebe eines einfachen Mädchens, wird seiner aber bald überdrüssig und überläßt es der Schande, denn ihn locken die Reize einer vornehmen Frau.

Epoca IV. Delitto. Arnoldo ergibt sich dem Spiel, wobei er aber sein ganzes Vermögen verliert und bald steht er vor dem materiellen und geistigen Bankrott. Die Folgen seines ungezügelten Lebenswandels stellen sich ein; er ist an Leib und Seele gebrochen. Um seine Geliebte schmücken zu können, wird er selbst zum Diebe. Da naht das Verhängnis. Bei einem Tête-à-Tête überrascht sie der Gatte. Es kommt zum Zweikampf; der Graf fällt, Arnoldo ist sein Mörder.

Epoca V. Il Condannato ed il Carnefice. Arnoldo's letzte Stunden. Die Guillotine wird aufgerichtet. Arnoldo nimmt Abschied vom Leben, das ihm nur Enttäuschungen beschert hat und endet unter dem Beil.

In Arnoldo sehen wir eine Vereinigung von Manfred und Don Juan. Mit der grübelnden Faustnatur des ersteren verbindet er die ganze Frivolität des Genußmenschen. Es sei dabei erinnert, daß auch Byron beabsichtigte, Don Juan's Laufbahn in Frankreich enden zu lassen, wo er als Opfer der Revolution guillotiniert werden sollte.

Mit Vergilii's Drama nun hat die vorliegende Arbeit ihren Abschluß erreicht, die, wie ich hoffe, in die Frage nach

Byron's Einfluß auf die italienische Literatur einigermaßen Licht verbreitet hat. Man wird der schon eingangs ausgesprochenen Ansicht recht geben müssen, daß die Nachwirkung des englischen Dichters in Italien sich in geringerem Grade bemerkbar gemacht hat als in anderen Ländern. Von direkten Nachahmungen hat sich die italienische Literatur — mit Ausnahme einiger Dramen — ganz frei gehalten; es war nur der Geist Byron's, der in sie eingezogen ist und auch der konnte die italienische Eigenart nicht ganz verdrängen. Jedenfalls gebührt ihm das Verdienst, die patriotische und freiheitliche Richtung in der italienischen Poesie wesentlich gefördert zu haben. Weniger günstig waren die Folgen seiner verneinenden Weltanschauung, seiner Vorliebe für grelle Effekte, die bei dem südlichen Temperament nur zu leicht in Übertreibung ausarten konnten, wie wir bei Guerrazzi und der kalabresischen Schule gesehen haben. Byron aber stand zur italienischen Literatur nicht nur im Verhältnis des Gebers, sondern auch des Nehmers. Eine zusammenfassende Untersuchung hierüber, besonders Berni, Alfieri, Parini betreffend, steht aber noch aus, obwohl sie nicht undankbar sein dürfte.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.



20. Heft: Die Alliteration bei Ronsard. Von Dr. Friedr. Köhler. Mk. 4.—.
21. Heft: The Pleasant Comedie of Old Fortunatus by Thomas Dekker. Hrsg. von Dr. Hans Scherer. Mk. 4.—.
22. Heft: Jean de Rotrou's Antigone und ihre Quellen. Von Fr. Edmund Buchetmann. Mk. 6.50.
23. Heft: The Valiant Welshman by R. A. Gent. Nach dem Drucke von 1615 herausgegeben von Dr. Valentin Kreb. Mk. 4.—.
24. Heft: Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Seneca's auf die in der Zeit von 1552 bis 1562 erschienenen französischen Tragödien. Von Dr. Karl Böhm. Mk. 4.—.
25. Heft: Die Wielandsage in der Literatur. Von Dr. P. Maurus. Mk. 5.—.
26. Heft: Das politische und religiöse Tendenzdrama des 16. Jahrhunderts in Frankreich. Von Dr. Fritz Holl. Mk. 5.50.
27. Heft: Shelley's Verskunst dargestellt von Dr. Armin Kroder. Mk. 5.50.
28. Heft: Guillaume Budé's de L'Institution du Prince. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissancebewegung in Frankreich von Dr. Milosch Triwunatz. Mk. 2.80.
29. Heft: Das Verhältnis Thomas Middleton's zu Shakspere. Von Dr. Hugo Jung. Mk. 2.80.
30. Heft: François Habert und seine Übersetzung der Metamorphosen Ovids. Von Dr. August Leykauff. Mk. 3.25.
31. Heft: Die altenglischen Dialoge von Salomon und Saturn. Von Dr. phil. Arthur Ritter von Vincenti. Mk. 3.60.
32. Heft: Die poetische Personifikation in den Jugendschauspielen Calderon's. Von Dr. Ernst Lindner. Mk. 4.—.
33. Heft: Richard Flecknoe. Eine literarhistorische Untersuchung von Dr. Anton Lohr. Mk. 3.25.
34. Heft: Der Einfluss von Ariost's Orlando furioso auf das französische Theater. Von Dr. Th. Roth. Mk. 5.80.
35. Heft: Die Figur des Geistes im Drama der englischen Renaissance. Von Dr. Hans Ankenbrand. Mk. 2.60.
36. Heft: Das Tier in der Dichtung Marots. Von Dr. Jos. Mensch. Mk. 2.80.
37. Heft: Die Fabel von Artreus und Thyestes in den wichtigsten Tragödien der englischen, französischen und italienischen Literatur. Von Dr. Franz Jakob. Mk. 4.—.
38. Heft: Spensers Belesenheit. Von Dr. Wilh. Riedner. Mk. 3.20.
39. Heft: Das Märchen von Amor und Psyche. Von Dr. B. Stumfall. Mk. 5.—.
40. Heft: Jean de La Taille und sein Saül le furieux. Von Dr. A. Werner. Mk. 3.60.
41. Heft: Die Magie im französischen Theater des 16. und 17. Jahrhunderts. Von Dr. Ernst Friedrich. Mk. 8.60.
42. Heft: Über Thomas Haywoods The Life and Death of Hector. Von Dr. Fr. Albert. Mk. 4.80.
43. Heft: Giacinto Andrea Cicogninis Leben und Werke. Von Dr. Ludw. Grashey. Mk. 3.50.
44. Heft: Vergleich, Metapher und Allegorie in den „Tragiques" des Agrippa d'Aubigné. Von Dr. Karl Schwerd. Mk. 5.20.
45. Heft: Lord Byrons Einfluß auf die italienische Literatur. Von Dr. Max Simhart. Mk. 2.60.

